Gutzkows dramaturgische Tätigkeit am Dresdener Hoftheater

unter besonderer Berücksichtigung seiner Bühnenbearbeitungen.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der Philosophischen Fakultät (I. Sektion)

der

K. Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Otto Baumgard.

BONN

Rhenania-Verlag, Buch- und Steindruckerei

1915.

Eingereicht am 29. Mai 1915.

Genehmigt auf Antrag des Herrn Professors
Dr. F. Muncker.

Tag der mündlichen Prüfung: 25. Juni 1915.

Meiner Mutter.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552310_0005

Literaturnachweis.

Otto Banck: Aus der deutschen Bühnenwelt. Leipzig 1865.

Heinr. Bulthaupt: Dramaturgie des Schauspiels. Bd. 3. Oldenburg 1904.

Ed. Devrient: Geschichte der deutschen Schauspielkunst. [Leipzig 1848—79.] Berlin 1904.

Franz Genast: Aus dem Tagebuch eines alten Schauspielers. Leipzig 1862—66.

Rud. Genée: Geschichte der Shakespeareschen Dramen in Deutschland. Leipzig 1870.

Karl Gutzkow: Vor- und Nachmärzliches. Leipzig 1850.

— — Lebensbilder. Stuttgart 1870.

— — Rückblicke auf mein Leben. Berlin 1875.

— — Dionysius Longinus, oder über den ästhetischen Schwulst in der neueren deutschen Literatur. Stuttgart 1878.

H. H. Houben: Emil Devrient. Frankfurt 1903.

Heinr. Laube: Briefe über das deutsche Theater. (Ausgew. Werke, hrsg. von Houben. Leipzig 1907, Bd. 4.)

— — Erinnerungen. (Ausgew. Werke, hrsg. von Houben. Leipzig 1907, Bd. 9.)

Otto Liebscher: Franz Dingelstedt. Seine dramaturgische Entwicklung und Tätigkeit bis 1857 und seine Bühnenleitung in München. Halle 1909.

Max Martersteig: Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert. Leipzig 1904.

Rob. Prölß: Geschichte des Hoftheaters zu Dresden. Dresden 1877.

— — Beiträge zur Geschichte des Hoftheaters zu Dresden in aktenmäßiger Darstellung. Erfurt 1879.

— — Kurzgefaßte Geschichte der deutschen Schauspielkunst von den Anfängen bis 1850. Leipzig 1900.

Tagebuch des kgl. sächs. Hoftheaters. Dresden 1846—49.

Ludwig Tieck: Kritische Schriften. Leipzig 1852.

Feodor Wehl: Das junge Deutschland. Hamburg 1886.

Die Erlaubnis zur Benutzung der in der Bibliothek des Dresdener Hoftheaters befindlichen Bühnenbearbeitungen verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Geheimrats Dr. Zeiß, dem ich an dieser Stelle nochmals meinen herzlichen Dank für sein Entgegenkommen ausspreche.

Während wir über die Vorgeschichte der Berufung Gutzkows an das Dresdener Hoftheater und über seine Entlassung durch die Untersuchungen Göhlers [1]) und Houbens [2]) aufgeklärt sind, pflegt man sich bei seiner eigentlichen dramaturgischen Tätigkeit nicht lange aufzuhalten und begnügt sich mit der Feststellung, daß bei den unglücklichen Verhältnissen, unter denen er zu arbeiten hatte, künstlerische Großtaten, wie sie einem Laube und Dingelstedt zu unvergänglichem Ruhme verhalfen, ausbleiben mußten. Nun liegt mir gewiß nichts ferner, als Gutzkows Bedeutung überschätzen oder seine Schwächen und Fehler verkennen zu wollen, aber weil durch seine eigenen, von leidenschaftlicher Verbitterung diktierten Aufzeichnungen über diese Zeit in den „Rückblicken", sowie durch Kulissenklatsch und Literatengezänk das Bild dieser Jahre getrübt wurde, erscheint eine objektive Betrachtung seines Wirkens mehr als billig. Wird man dabei auch stets die eigenartige Stellung, die er in Dresden einnahm und die seinen Einfluß oft ganz ausschaltete, zu berücksichtigen haben, so ergänzen doch vor allem die bisher unveröffentlichten Bühnenbearbeitungen klassischer Werke das Bild dieses vielseitigen Mannes nach mancher Richtung, und mit Genugtuung wird man fest-

---

1) Rudolf Göhler: Gutzkow und das Dresdener Hoftheater. Archiv für Theatergeschichte. Bd. 1 u. 2. Berlin 1904, 1905.

2) H. H. Houben: Gutzkowfunde. Berlin 1901. S. 375 ff.

stellen können, daß ihm in dieser an Ärger und Enttäuschung reichen Zeit auch der Erfolg nicht versagt blieb.

Gutzkows Tätigkeit am Hoftheater begann kontraktlich am 1. Januar 1847. Hinsichtlich der Einzelheiten der Engagementsverhandlungen sei auf Göhler und Houben verwiesen; an dieser Stelle sei nur bemerkt, daß mit der Berufung nach Dresden ein alter Wunsch des Dichters in Erfüllung ging. Erfahrungen, die er beim Einstudieren seiner Werke gemacht hatte, hatten ihn bald die Vorteile einer möglichst engen Verbindung des Bühnendichters mit dem Theater erkennen lassen. „Ich bin sehr zu beklagen," schreibt er im Jahre 1844 an Emil Devrient, „daß ich nicht als Theaterdichter einer Bühne organisch einverleibt bin, um durch Leseproben mit befreundeten Künstlern mich von dem, was ich in der Ausarbeitung meiner Dramen tun und unterlassen soll, selbst zu überzeugen. So wie es jetzt steht, schweben wir jüngeren Dramatiker alle in der Luft, der einzige, Mosen in Oldenburg [Dramaturg des dortigen Hoftheaters], hat es glücklich getroffen [1])."

Hauptsächlich aber war es der Tiefstand der deutschen Schauspielkunst, der in Gutzkow, wie seinerzeit in Immermann, den Wunsch wach rief, hier verbessernd einzugreifen. Überall herrschte ein sinnloses Pathos, ein Lärmen und Sichhervordrängen des einzelnen auf Kosten der Gesamtwirkung. Von einem verständnisvoll abgetönten Zusammenspiel war keine Rede. „Die mise-en-scène unserer Bühnen," schreibt der Freund und Verehrer Seydelmanns später in seinen „Lebensbildern" (S. 183 f.), „verriet mir nichts als Nachlässigkeiten, und selbst eine scheinbar gründliche Einstudierung entbehrte doch, zumal bei

1) Göhler: Archiv für Theatergeschichte. Bd. 1. S. 103.

den üblichen drei Proben, mit denen bei uns die Stücke herauskommen, so sehr der Feile, der Herstellung einer Gesamtharmonie, in den einzelnen Partien oft des bewußten Zusammenhanges mit dem Ganzen selbst, daß ich darauf brannte, mir irgendwo eine Stelle als Dramaturg zu erwerben."

Freudig begrüßte Gutzkow daher die Gelegenheit, an derselben Stelle, an der Ludwig Tieck gewirkt hatte, seine Erfahrungen und Ideen verwerten zu können.

Kam er auch nicht mit einem fest umrissenen Programm nach Dresden, so war er sich doch darüber klar, daß er mit seiner Arbeit auf der Leseprobe einsetzen müsse. Wie Goethe und Tieck hatte auch er die Bedeutung dieser Proben für eine Einführung in den Geist der Dichtung und für eine stilreine Darstellung wohl erkannt. Hier wollte er, wie er sich in einem Brief an Emil Devrient ausdrückt, „als Freund und Ratgeber der Künstler mehr unter vier Augen, als lärmend auf den Proben" seine Anschauungen entwickeln und ein tieferes Verständnis und Interesse für das Kunstwerk wecken, als er es bisher bei den meisten Schauspielern beobachtet hatte: Künstler vom Schlage der kleinen Madeleine im „Urbild des Tartüffe", die ihre Rolle zwar tadellos gelernt hat, den Namen des Stückes aber nicht kennt, werden dem Dichter wohl auch im Leben begegnet sein.

Zur Verwirklichung seiner Absichten standen ihm zudem in Emil Devrient, dem warmherzigen Förderer und Beschützer der jungdeutschen Literatur und nicht zuletzt Gutzkows, ferner in dessen Bruder Eduard und den Damen Bayer und Berg so hervorragende Kräfte zur Verfügung, wie sie nur wenige Bühnen aufweisen konnten.

Aber das Schicksal Tiecks hätte Gutzkow zur Warnung dienen sollen. Tieck war im Jahre 1825

von dem Generaldirektor von Lüttichau, der als ehemaliger Oberforstmeister in Theaterdingen keine allzu große Sachkenntnis besaß und eine künstlerische Autorität zur Seite haben wollte, als literarischer Beirat gewonnen worden. Einen unmittelbaren Einfluß auf die Leitung des Theaters übte er nicht aus. Die Reibereien, die sich aus diesem Zustand notwendigerweise ergeben mußten, hatten zur Folge, daß Tieck schließlich Dresden den Rücken kehrte. Die „Instruktion" nun, die Gutzkow erhielt, unterschied sich kaum von derjenigen Tiecks [1]). Auch er hatte Pflichten, aber keine Rechte. Zwar hatte er die einlaufenden Stücke zu begutachten, Umarbeitungen zu liefern und auf „alles, was zu einer ächt künstlerischen und kunstgemäßen Darstellung notwendig und ersprießlich ist" zu achten, war aber selbst den Schauspielern gegenüber völlig machtlos. „Man muß das materielle Schicksal der Schauspieler in den Händen haben, wenn man ihnen künstlerisch etwas abgewinnen will," heißt es in den „Rückblicken" (S. 349), „nur dann schikanieren sie einen nicht". So aber hing Gutzkow ganz von der Laune der Künstler ab und die unausbleibliche Folge war ein häufiger Konflikt, der ein gedeihliches Zusammenarbeiten außerordentlich erschwerte. Dies alles und die Angriffe, denen er in der Presse und von Seiten seiner Gegner — jedes abgelehnte Stück schuf ihm neue Feinde — ausgesetzt war, brachten es schließlich dahin, daß Gutzkow eine vorzeitige Lösung seines Vertrages nach kaum zweiundeinhalbjähriger Tätigkeit mit Freude begrüßte.

Das ist umso mehr zu bedauern, als man ihm, der bereits am 26. November 1846 in Dresden eingetroffen war, um bei der Einstudierung seines „Uriel Acosta"

---

1) Tiecks Instruktion ist abgedruckt bei Prölß, Beiträge zur Geschichte des Hoftheaters zu Dresden. S. 172 ff.

zugegen zu sein, den wärmsten Empfang bereitet hatte. Mit dem „Uriel", dessen Uraufführung am 13. Dezember 1846 unter außerordentlichem Beifall stattfand [1]), hatte er sich gleich die Herzen der Dresdener erobert. Auch die Presse begrüßte ihn äußerst lebhaft. Seitdem Tieck 1841 von seinem Posten zurückgetreten war, hatte sie wiederholt den Mangel eines literarisch gebildeten Schauspielleiters beklagen müssen. Immer wieder wurden Beschwerden laut über Schwankungen des Repertoires und über mangelhafte Aufführungen besonders klassischer Werke. Eduard Devrient, der 1844 als Oberregisseur eingetreten war, brachte das Schauspiel in kurzer Zeit auf eine recht bedeutende Höhe, legte aber bereits 1846 infolge von Meinungsverschiedenheiten mit seinem Bruder Emil sein Amt wieder nieder. Nach Devrients Rücktritt erkaltete die Teilnahme des Publikums immer mehr; die beiden neuen Regisseure Dittmarsch und Winger, die sich jetzt in die Leitung teilten, zeigten sich ihrer Aufgabe nicht gewachsen. So erhoffte man nun von Gutzkow, der in Dresden längst kein Fremder mehr war, den Beginn einer neuen Blüte des Schauspiels. Man erwartete von ihm nicht nur eine größere Berücksichtigung der bedeutenden zeitgenössischen Literatur, sondern auch eine würdige, von modernem Geist durchsetzte Einstudierung älterer Werke. Nicht zuletzt hoffte man, daß der Einfluß Theodor Winklers ausgeschaltet würde, der als „Vizedirektor und Sekretär" des Hoftheaters unter dem Pseudonym Theodor Hell jahrelang die Bühne mit seinen Uebersetzungen fader französischer Lustspielchen überschwemmt und

1) Da man in Hofkreisen an der Tendenz des Schauspiels Anstoß nahm, war Gutzkows Anstellung noch in letzter Minute in Frage gestellt. Durch beiderseitiges Entgegenkommen wurde jedoch der drohende Konflikt vermieden. Vgl. Houben: Gutzkowfunde a. a. O.

dadurch nicht wenig zu dem Tiefstand des Repertoires beigetragen hatte.

Da es allgemein bekannt war, daß Gutzkow bereits mehrere Wochen in Dresden weilte, hatte man wohl erwartet, er würde gleich zu Beginn seiner Tätigkeit mit einer von ihm geleiteten Neueinstudierung den Befähigungsnachweis für sein neues Amt erbringen. Aber diese Vermutung bestätigte sich nicht. Als erste Vorstellung des Jahres 1847 ging vielmehr das „Originalschauspiel": „Eine Familie" von Charlotte Birch-Pfeiffer, die in Dresden ihres Erfolges stets sicher sein konnte, in Szene. Während der ersten Januarwoche beherrschte im übrigen die stets bevorzugte Oper den Spielplan. Nachdem am 11. Shakespeares „Richard II." in einer Bearbeitung von Emil Devrient als erstes klassisches Werk gegeben war, stellte sich Gutzkow am 18. Januar mit einer Neueinstudierung der Goetheschen „Iphigenie" vor.

Die Wahl dieses Stückes mag zunächst auffallen. Denn abgesehen davon, daß nach Goethes eigenem Geständnis eine vollendete Wiedergabe kaum zu erreichen ist, bietet der geradlinige Verlauf der Handlung dem Dramaturgen keine Gelegenheit, seine Fähigkeit im Einrichten eines Dramas zu erweisen. Trotzdem scheint mir die Wahl dieses Stückes für Gutzkow äußerst bezeichnend zu sein, denn hier war ihm wie kaum irgendwo sonst Gelegenheit gegeben, mit seiner Reform des Zusammenspiels einzusetzen, jener Verinnerlichung des Spiels, die ihm als eine der wichtigsten Aufgaben seines neuen Berufes vorschwebte. Leider beeinträchtigte Gutzkow den Eindruck dieser Aufführung durch eine Anordnung, die in krassem Widerspruch zu dem Geist der Dichtung steht. Sein Bestreben ging nämlich dahin, den Gegensatz zwischen Griechen- und Barbarentum auch äußerlich möglichst zu betonen, damit nicht, wie er es oft hatte erleben müs-

sen, Mitleid mit dem verlassenen Thoas zu ungunsten der Iphigenie beim Zuschauer Platz griffe. Er rückte deshalb den Tempel in den Hintergrund, stellte dagegen einen Altar mit unheimlichem Opfergerät in die Mitte der Bühne und schmückte die Bäume ringsum mit Waffen und Ketten. Trotz dieser Stillosigkeit fand die Aufführung, nicht zuletzt dank der glänzenden Vertretung der Hauptrollen (Iphigenie durch Franziska Berg, Orest durch Emil Devrient), den einstimmigen Beifall des Publikums; in ihn stimmte auch die Presse ein, die nur den Altar und seine Ausstattung mit vollem Recht als stimmungsmordend empfand.

Daß Goethes „Iphigenie" nicht wieder erschien, während die gleichnamige Glucksche Oper zu derselben Zeit mehrere Wiederholungen erlebte, darf man Gutzkow nicht zum Vorwurf machen, denn ein Zugstück wird das Goethesche Schauspiel nie werden.

Während der folgenden Monate beherrschte das Kassenstück „Uriel Acosta" den Spielplan. Dazu gesellte sich das einaktige Schauspiel des Dänen Hertz „König Renés Tochter", das am 27. Januar zum erstenmal gegeben wurde und viele Wiederholungen erlebte. Die Erstaufführungen von Michael Beers „Struensee" und Dornaus „George Washington" im März und April machten trotz guter Darstellung keinen tieferen Eindruck, während das historische Lustspiel „Jean Bart im Hofe" von Berger beifällig aufgenommen wurde. Freudig begrüßt wurden vor allem wegen der feinsinnigen Inszenierung die von Gutzkow geleiteten Neueinstudierungen der „Mündel" und „Spieler" von Iffland sowie des „Hans Sachs" von Deinhardstein. Daneben erschienen Autoren wie Angely, Blum, Friedrich, sowie Rädersche Possen.

Für das klassische Drama blieb da nicht viel Platz übrig. Schlecht vorbereitete Aufführungen von „Das Leben ein Traum" in Schreyvogels Bearbeitung, von

„Faust", „Don Carlos" und „Nathan der Weise", die man irgend einem Gast zuliebe angesetzt hatte, der, meist recht provinzieller Herkunft, den einzigen Vorzug hatte, mit geringer Gage vorlieb zu nehmen, erregten in höchstem Maße den Zorn der Kritik. Im Dresdener Tageblatt führte Otto Banck lebhaft Klage über die Art und Weise, mit der die klassischen Meisterwerke „über die Bühne gezerrt werden". Die heftigsten Angriffe kamen jedoch von der von Robert Schmieder geleiteten Dresdener Abendzeitung; sie stand dem Kreise Theodor Winklers nahe, der, jetzt von Gutzkow, dem scharfen Rezensenten seiner „Neuen Lyratöne" verdrängt, auf Rache sann. Die Abendzeitung wälzte die Verantwortung für die minderwertigen Aufführungen in vollem Maße auf Gutzkow und sah in dem häufigen Auftreten unzulänglicher Gäste einen Beweis seiner mangelhaften Personalkenntnis. Tatsächlich vermehrten sich die Gastspiele, von denen nur zwei zu einem Engagement führten, in erschreckender Weise, sodaß Schmieder mit einer gewissen Berechtigung in der Abendzeitung (Nr. 16) ausrufen konnte: „Herbei alle, ihr Schauspieler ohne Künstlerberuf und Namen, die ihr Lust habt, auf einer der ersten Bühnen Deutschlands zu gastieren und erste schwierige Rollen zu verarbeiten, herbei nur, Herr Gutzkow wird euch die Dresdener Bühne mit Vergnügen als Probeplatz einräumen."

Während sich so im Dresdener Blätterwald ein Sturm der allgemeinen Entrüstung austobte, brachte die Leipziger Allgemeine Zeitung (Nr. 180) am 29. Juni unter dem Korrespondentenzeichen △ einen Aufsatz, der sich mit den Dresdener Theaterverhältnissen befaßte und das Verhalten des Dramaturgen in auffallender Weise zu rechtfertigen suchte. Der Verfasser weist zunächst auf die finanzielle Notlage hin, in der das Hoftheater sich bei Beginn des neuen Jahres

befand, da das Jahr 1846 mit einem Fehlbetrag von 17 000 Talern abschloß. Infolgedessen habe man sich zu Kündigungen und Gehaltsabzügen genötigt gesehen, die natürlich den Unwillen des Personals erregt und ein Zusammenarbeiten sehr erschwert hätten. Alsdann geht der Artikel auf die beiden Neuengagements ein und verteidigt besonders den neuen jugendlichen Helden Emil Walter, der zur Entlastung Emil Devrients gewonnen war, von der Kritik jedoch abgelehnt wurde. Das künstlerische Ergebnis der Wintermonate nennt der Anonymus sehr bedeutend und fährt dann folgendermaßen fort: „Die Strömung des Repertoires, die dem Publikum Vergnügen und der Kasse Einnahme verschaffte, zu unterbrechen und statt der gegebenen Novitäten plötzlich vier Wochen Einstudierungszeit auf den „Standhaften Prinzen" oder sonst ein literarhistorisches Experiment zu verwenden, wäre Narrheit gewesen. Nur die Stubenweisheit einiger kritischer Aufpasser der hiesigen Bühnenzustände kann der Verwaltung den Vorwurf machen, daß in den drei Wintermonaten nicht genug klassische Stücke wären gegeben worden." Zu diesem letzten Satz wäre zu bemerken, daß ja nicht die Zahl der zur Aufführung gebrachten klassischen Werke angegriffen worden war, sondern ihre Inszenierung. Ein zweiter Artikel, der wenige Tage später, am 2. Juli, in derselben Zeitung (Nr. 183) erschien, beschäftigte sich in erster Linie mit den Künstlern, welche die Dresdener Bühne verlassen hatten. Besonders schlecht kam dabei der allgemein beliebte Heese weg. „Er glich," meint der Artikelschreiber, „impotenten Dramatikern, die vortreffliche erste Akte schreiben, aber in der Ausführung stecken bleiben. Sein Auftreten, seine erste Anlage einer Rolle war allerliebst, in ihrem Verlauf aber stockte er, half sich durch ein ewiges Auf- und Niederschweben, durch ein tänzelndes Trainieren,

Kunstpausen und dergleichen Hülfsmittel, um ein schwaches Gedächtnis zu verdecken ..... Sein hochliegendes, heiseres Organ reichte überdies für die jugendlichen Liebhaber wie Melchthal, Mortimer, ebensowenig mehr aus, wie für sie sein Körper zu umfangreich wurde."

In Dresden bezeichnete man damals allgemein Gutzkow als den Verfasser dieser geharnischten Episteln, die so ganz in seinem Stile abgefaßt waren. Heute wissen wir, daß diese Vermutung richtig war. Am 5. Juli 1847 schreibt er nämlich an den auf einer Kunstreise weilenden Emil Devrient: „Ich mache Dich auf die seit acht Tagen in der Brockhaus'schen Leipziger Allgemeinen Zeitung begonnenen Dresdener Theaterkorrespondenzen aufmerksam. Es blieb mir zuletzt kein anderes Mittel mehr übrig, mich gegen die böswilligen Anfeindungen und Entstellungen meiner redlichsten Absichten zu verteidigen. Das Blatt ist hier und in ganz Deutschland gelesen. Ein Artikel in einer politischen Zeitung hat den Vorzug vor zehn in den belletristischen Blättern [1])."

Mit dieser Flucht in die Öffentlichkeit, die sich schlecht mit der späteren Versicherung Gutzkows verträgt, er habe während seiner dramaturgischen Tätigkeit nie eine Rezension oder dergleichen geschrieben[2]), erzielte er nicht gerade die beabsichtigte Wirkung. Man verurteilte allgemein die unlautere Art dieser Stimmungsmache und verübelte ihm in Theaterkreisen besonders die Art und Weise, wie er sich über den beliebten Heese geäußert hatte. Seine Stellung war stärker erschüttert denn je und wohl in der Erkenntnis, daß nur eine bedeutende künstlerische Tat ihm neuen Halt verleihen könne, trat er in diesem Augen-

---

1) Houben: Emil Devrient, Brief Nr. 136
2) Rückblicke auf mein Leben. S. 306.

blick mit seiner Bearbeitung von „Romeo und Julia" hervor.

„Romeo und Julia" wurde am 19. Juli 1847 zum erstenmal in der Gutzkowschen Bearbeitung gegeben und eröffnete die Reihe seiner großen Bühnenbearbeitungen, in denen er „nach und nach vorzügliche klassische Stücke mit der Inspiration" des in ihm „latenten Schauspielers" herausbringen wollte. Wenn ihm auch versagt war, was Dingelstedt später in Weimar ausführte, so ist er doch der erste, der die Forderung des jungen Deutschlands zu verwirklichen suchte, dem deutschen Volke gewissermaßen einen Bühnenshakespeare zu schenken, nachdem die Romantiker den Briten dem Gebildeten zugänglich gemacht hatten. Im Gegensatz zu Tieck, der Shakespeare ungekürzt aufführte und zu diesem Zweck am liebsten das „Gerüst" Shakespeares und seiner Zeit wieder aufgebaut hätte, trat Gutzkow entschieden für eine der modernen Bühne angepaßte Bearbeitung des Dichters ein. In einem an Theodor Rötscher gerichteten offenen Brief, der unter dem Titel: „Über die bühnengerechte Darstellung von Shakespeares „Romeo und Julia" im Dresdener Album [1]) vom Jahre 1847 erschienen ist, erörtert er die Mittel und Wege, Shakespeare für unsere Bühne zu gewinnen.

Jede Shakespearebearbeitung muß nach seinen Ausführungen zunächst darauf bedacht sein, der Bühnenwirkung nachzuhelfen. Während Shakespeare, da er für eine ganz anders geartete Bühne schrieb, sich eine größere Freiheit im Szenenwechsel gestatten konnte, hat der moderne Bearbeiter mit allen ihm ge-

1) Dresdener Album zur Unterstützung der Notleidenden im sächsischen Erzgebirge, Voigtlande und in den Weberdörfern der Oberlausitz. Dresden 1847. S. 218 ff. Gutzkow wiederholte seine Ausführungen unwesentlich gekürzt in „Vor- und Nachmärzliches" S. 89 ff.

eignet erscheinenden Mitteln auf eine dramatische Geschlossenheit des Kunstwerkes hinzuwirken. „Ich würde mich," schreibt er, „um das Geklapper ewiger Dekorationsveränderung, das Nachlassen der einmal angeregten Stimmung zu hintertreiben, nie besinnen, einer ganzen Shakespeareschen Szene, wenn nur das Hauptmotiv nicht verletzt wird, eine veränderte Situation zu geben .... Wer selbst für die Bühne empfindet, wer das Bedürfnis des Zuschauers kennt, ... den muß es Wunder nehmen, was von diesem Betracht aus noch alles für Shakespeare geschehen kann .... Wenn man sich die Freiheit nehmen darf, da einen Vers wegzulassen, hier einen Vers anders zu plazieren, dort einen Vers als vermittelnden Kitt aus eigener Machtvollkommenheit im Vertrauen auf den vergebenden Genius des Dichters beizufügen, so kann man eine Kontinuität der Handlung hervorbringen, die Shakespeare selbst, wenn er für unsere Bühnenform gedichtet hätte, sich nicht würde haben entgehen lassen." Ebenso selbstverständlich wie diese Ausführungen sollte auch die Bemerkung Gutzkows sein, daß willkürliche Änderungen und Zusätze dem Ehrgeiz eines Darstellers zuliebe unbedingt zu vermeiden seien. Es wird sich jedoch zeigen, daß freundschaftliche Rücksichten auf Emil Devrient diesen Grundsatz verschiedentlich über den Haufen warfen. Muß aber schon die folgende Behauptung, humoristische Szenen dürften nicht unmittelbar auf ernste folgen, auf Widerspruch stoßen, so kann man sich durchaus nicht damit einverstanden erklären, wenn Gutzkow die Aktschlüsse der Willkür des Bearbeiters völlig freigegeben und dorthin gelegt wissen will, wo es das „fortschreitende Interesse des Gedichtes verlangt". Wie ein Zugeständnis an das Virtuosentum [1]) klingt es vollends, wenn er

1) Gutzkow sah überhaupt insofern in dem Virtuosen einen nicht zu unterschätzenden Gehilfen des Dichters, als er auf

schreibt: „Ist es möglich, dies Interesse mit dem des Darstellers, mit dem volleren Austönen seiner Virtuosität zu verbinden, so geschieht dem Dichter vom heutigen Standpunkt nur sein eigenstes Recht, denn Shakespeare, für die moderne Bühne dichtend, hätte sich ohne Zweifel den Wert und die Bedeutung eines ergreifenden Aktschlusses nicht entgehen lassen."

Das Bedenkliche dieser Grundsätze, die schließlich jede Vergewaltigung des Dichters durch die Willkür des Dramaturgen verteidigen, liegt auf der Hand. Immerhin ging Gutzkow in der Praxis zunächst nicht so weit.

Er benutzte zu seiner Bearbeitung die Schlegelsche Übersetzung, die auch der Dresdener Erstaufführung von „Romeo und Julia" am 25. November 1823 zugrunde gelegen hatte. Eine kurze Notiz, die zwei Tage vor der Aufführung in der Leipziger Allgemeinen Zeitung (Nr. 200) unter dem ominösen Korrespondentenzeichen △ erschien, um die Goethesche Bearbeitung als unbrauchbar zu kennzeichnen, wäre wohl überflüssig gewesen, da sich über den Wert der Goetheschen Einrichtung kaum jemand im unklaren war. Während Dingelstedt Schlegel-Tiecks Übersetzungen sozusagen noch einmal übersetzte, um dunkle und ungefüge Wendungen und Wortbildungen zu beseitigen, änderte Gutzkow an der Übersetzung selbst nichts Wesentliches.

Von den handelnden Personen strich er die Lady Montague, die gar keine Rolle in dem Stück spielt und deren Anwesenheit bei den Straßentumulten nur stört. Ihre Worte legte er mit entsprechend kleinen Änderungen ihrem Gatten in den Mund. Peter und Simson wurden zu einer Person zusammengezogen, die

---

seinen Kunstreisen in den zu höchster Vollendung ausgearbeiteten Glanzrollen für eine gute und weite Verbreitung der dichterischen Erzeugnisse sorgt.

den Namen Peter erhielt. Diesem Peter wurde auch, wie aus der in dem unten erwähnten Regiebuch befindlichen Bemerkung: „Akt 1 eine Schrift für Peter" hervorgeht, die Rolle des bei Shakespeare nicht mit Namen genannten Bedienten Capulets in der zweiten Szene des ersten Aufzugs übertragen.

Es sei nun zunächst auf Grund des Bühnenmanuskriptes [1]) das Szenarium der Einrichtung mitgeteilt, wobei hier wie in den folgenden Fällen die Bühnenanweisungen der Schlegel-Tieckschen Übersetzung in runden Klammern beigefügt sind.

Romeo und Julia.

Trauerspiel in fünf Aufzügen von Shakespeare.

I. Aufzug.

1. Ein öffentlicher Platz.

(I; 1. Ein öffentlicher Platz.)

(I; 2. Eine Straße.)

Verw.

2. Eine Vorhalle im italienischen Geschmack, die zwei oder drei hinteren Vorhänge werden später geöffnet und zeigen dort das Fest, das sich allmählich nach vorn verliert. Säulenbogen, daher offene Eingänge, Statuen, Orangerien, Ottomanen.

(I; 3. Ein Zimmer in Capulets Hause.)

(I; 4. Eine Straße.)

(I; 5. Ein Saal in Capulets Hause.)

---

1) Das Regiebuch befindet sich unter Nr. 1329 a in der Bibliothek des Hoftheaters. Auf der Innenseite des Deckels befinden sich folgende Bemerkungen: Neu einstudiert unter Leitung des Herrn Dr. Gutzkow. Neu einstudiert und gegeben am 19. Juli 1847. Spielt drei Stunden. Akt 1 eine Schrift für Peter.

II. Aufzug.

1. Capulets Garten mit dem Balkon, rechts vom Souffleur. Im Hintergrunde ein Gitter. Mauer quer über die Bühne. Links von der Mauer die erhöhten Treppenstufen des Eingangs zu einem anderen Hause oder ein Postament. Mondschein.

(II; 1. Ein offener Platz, der an Capulets Garten stößt.)

(II; 2. Capulets Garten.)

Verw.

2. Eine Straße.

(II; 4. Eine Straße.)

Verw.

3. Der Klostergarten. Im Hintergrunde teilweise die Klosterkirche sichtbar.

(II; 3. Ein Klostergarten.)

(II; 6. Bruder Lorenzos Zelle.)

III. Aufzug.

1. Ein öffentlicher Platz.

(III; 1. Ein öffentlicher Platz.)

Verw.

2. Ein Zimmer in Capulets Hause.

(III; 2. Ein Zimmer in Capulets Hause.)

Verw.

3. Bruder Lorenzos Zelle mit Ausgang links, rechts und in der Mitte.

(III; 3. Bruder Lorenzos Zelle.)

Verw.

4. Dieselbe Vorhalle bei Capulet wie im ersten Aufzuge.

(III; 4. Ein Zimmer in Capulets Hause.)

(III; 5. Julias Zimmer.)

IV. Aufzug.

1. Bruder Lorenzos Zelle.

(IV; 1. Bruder Lorenzos Zelle.)

Verw.

2. Ein Zimmer in Capulets Hause.

(IV; 2. Ein Zimmer in Capulets Hause.)

(IV; 3. Juliens Kammer.)

V. Aufzug.

1. Mantua. Eine Straße. Rechts der Apothekerladen. Ganz kurze Dekoration.

(V; 1. Mantua. Eine Straße.)

Verw.

2. Lorenzos Zelle. Wieder ganz kurze Dekoration.

(V; 2. Lorenzos Zelle.)

Verw.

3. Ein Kirchhof; auf demselben links das Familienbegräbnis der Capulets.

(V; 3. Ein Kirchhof; auf demselben das Familienbegräbnis der Capulets.

Da sich aus dem Szenarium der Verlauf der Handlung klar ersehen läßt, sei nur auf einige wesentliche Punkte näher eingegangen. Die Schilderung von Romeos erstem Liebesleid (I; 1), auf die andere Bearbeiter glaubten verzichten zu können, behält Gutzkow in richtiger Würdigung ihrer Bedeutung für die Entwicklung des Helden bei. Damit, wie er sich Rötscher gegenüber ausdrückt, dem harmlosen Publikum nicht schon die Existenz einer Julia bekannt wird, läßt er Romeo schon an dieser Stelle den Namen seiner ersten Liebe aussprechen. Statt der vorgeschriebenen Worte:

„Das ist der Weg,
„Mir ihren Reiz in vollem Licht zu zeigen,"

sagt er:

„Das ist der Weg,
„Mir Rosalindens Reiz in vollem Licht zu zeigen,"

wobei es Gutzkow, der es mit der Beobachtung metrischer Gesetze nie genau nahm, auf einen Versfuß mehr oder weniger nicht ankommt.

Die drei Szenen des ersten Aufzuges, die in Capulets Haus, auf der Straße und im Ballsaal spielen, vereinigt er auf einem einzigen Schauplatz. Diese szenische Vereinfachung ist deswegen besonders interessant, weil Gutzkow sich hier der durch einen Vorhang abgeteilten Vorder- und Hinterbühne bedient, mit der er bereits im „Richard Savage" (IV; 2.) sowie im „Uriel Acosta" (IV; 4.) arbeitete, und die bei allen Versuchen, eine ideale Shakespearebühne zu schaffen, eine Hauptrolle spielte. Es sei deshalb bei dieser Szene etwas länger verweilt. Vor geschlossenen Vorhängen spielt sich zunächst der Auftritt zwischen Julia — mit Rücksicht auf die Illusion der Darstellung und auf deutsche Anschauungen hat Gutzkow der älteren Dresdener Bearbeitung folgend aus der fünfzehnjährigen Veroneserin eine achtzehnjährige gemacht —, ihrer Mutter und der Amme ab. Nachdem die Frauen in den Ballsaal verschwunden sind, lüften Diener die Vorhänge, sodaß die Gäste, die von rechts vorne auftreten, sich während einer stummen Szene in den hinteren Saal begeben können. Haben diese den Ballsaal betreten, schließen die Diener die Vorhänge wieder und es erscheinen Romeo, als Pilger verkleidet, Merkutio und Benvolio mit Begleitern durch eine der seitlichen Türen. Hier gibt, während aus dem Ballsaal Musik herüberklingt, Merkutio seine Geschichte von der Frau Mab zum besten. Wieder öffnen Diener die Vorhänge, die Freunde und ihre

Genossen begeben sich in den hinteren Saal und bei geöffneten Vorhängen breitet sich nun das eigentliche Ballfest bis zum Schluß des Aktes über die ganze Bühne aus [1]).

Im zweiten Aufzug ermöglicht es Gutzkow durch eine geschickte Anordnung des Bühnenbildes, die Balkonszene, die in der Goetheschen und ersten Dresdener Bearbeitung sehr zu Unrecht an den Schluß des ersten Aktes verlegt war, ohne Verwandlung an II; 1 anzuschließen. Die Szene stellt bereits den Garten Capulets dar, der im Hintergrund durch ein auf einem gemauerten Unterbau stehendes Gitter abgeschlossen ist. Beim Aufgehen des Vorhanges springt Romeo über das Gitter in den Garten und versteckt sich, als Merkutio und Benvolio auftreten, die jenseits des Gitters den Freund suchen. Nachdem die beiden unverrichteter Sache fortgeeilt sind, tritt Romeo aus seinem Versteck hervor und spricht seinen Monolog: „Der Narben lacht, wer Wunden nie gefühlt," der unmittelbar zu der Balkonszene überleitet.

Im dritten Aufzug behält Gutzkow die kurze Szene zwischen Julias Eltern und Paris, die der Abschiedsszene vorangeht, von den meisten Bearbeitern jedoch gestrichen wird, bei. Ihr schließt sich dann

1) Wie man sieht, hat Gutzkow sich eng an die Einrichtung des Maskenfestes im 4. Aufzug des „Richard Savage" angeschlossen, wo die Bühnenanweisungen, soweit sie für uns Interesse haben, folgendermaßen lauten:

II. Szene.

1. Ein prachtvolles Zimmer mit Seiteneingängen im Hause des Lord Tyrconnel . . . . Die Hinterwand bilden Vorhänge, die später zurückgezogen werden.

2. Ballmusik hinter den Vorhängen, die jetzt zurückgezogen werden. Kronleuchter sieht man auf der verlängerten Bühne und eine Menge bunt durcheinander gehende Masken, welche sich allmählich in den Vordergrund begeben.

ohne Verwandlung im gleichen Raume, der aus dem ersten Aufzug bekannten Vorhalle, die berühmte Abschiedsszene an. Gutzkow will durch diese Anordnung die traditionelle süßliche, vom Mondlicht übergossene Gruppe vermeiden, die bisher bei Beginn dieser Szene sowie auf „Stickmustern und in Bilderläden" zu sehen war. Bei aller Anerkennung für seine scharfsinnige Bemerkung, daß die Worte Julias: „Willst du schon gehn," nicht zu dieser ruhenden Gruppe passen, da aus ihnen hervorgeht, daß Romeo sich im Augenblick des Beginns der Szene von der Geliebten losreißt, muß man doch bedauern, daß er in dem Bestreben, von der Tradition abzuweichen und seine persönliche Auffassung durchzusetzen, zu weit gegangen ist. Denn dadurch, daß Julia Romeo in der offenen Halle, die uns noch dazu an das bunte Maskenfest erinnert, verabschiedet, verliert dieser Auftritt viel von seiner Schönheit und nächtlich verschwiegenen Stimmung.

Während Goethe IV; 1 und 2 in Juliens Kammer spielen ließ, vermeidet es Gutzkow verständigerweise in aller Herrgottsfrühe Lorenzo und Paris in Julias Kammer erscheinen zu lassen und verlegt IV; 1 wieder in Lorenzos Zelle. Der IV. Aufzug schließt dann bereits mit dem Monolog Julias und dem Leeren des Giftbechers, da die beiden folgenden Szenen Gutzkows ästhetischen Grundsätzen zum Opfer fallen mußten.

Im fünften Akt geht sein Bestreben dahin, nach der Katastrophe möglichst bald das Ende herbeizuführen und, wie die meisten Bearbeiter, streicht er deshalb die Erzählung des Lorenzo, die durch ihre Wiederholung der Geschehnisse der dramatischen Wirkung nur Abbruch tut.

Berücksichtigt man, daß Gutzkow sich zum ersten Male einer derartigen Aufgabe gegenüber sah, so muß man anerkennen, daß er sie recht geschickt gelöst hat.

Abgesehen von dem Fortfall der Szenen 4 und 5 des IV. Aufzuges hat er ohne wesentliche Striche oder nennenswerte Veränderungen des Wortlauts die 23 Verwandlungen des Originals auf 13 beschränkt und eine durchaus brauchbare Einrichtung geschaffen. Einzelne verfehlte Anordnungen fallen demgegenüber nicht schwer ins Gewicht.

Daß er mit der Dresdener Aufführung zufrieden war, beweist der Schlußsatz seiner an Rötscher gerichteten Abhandlung: „Sie würden an der Vorstellung, wie sie in Dresden stattfand, viel Befriedigung gefunden und besonders das gleichmäßige Ensemble und die durch Fleiß herbeigeführte korrekte Zeichnung des vorgeführten Bildes teilnehmend anerkannt haben." Auch die Dresdener und Leipziger Presse, die in ausführlicher Weise auf die Neueinstudierung einging, zeigte sich recht befriedigt. Eine Ausnahme machte nur die Abendzeitung. Sie lehnte die Aufführung ab, „die in ihrer Totalität wie in ihren Einzelheiten einer Hofbühne, wie der Dresdener, nicht würdig sei und weit zurückstehe hinter Eduard Devrients Einstudierungen". In der Beurteilung der Trennungsszene traf sich Schmieder allerdings mit den übrigen Kritikern, die ebenso wie Rötscher [1]), der es sich nicht nehmen ließ, zu Gutzkows Bearbeitung Stellung zu nehmen, die verfehlte Anordnung dieser herrlichen Szene bedauerten.

Auf die Bedenken der Kritik wegen der Abschiedsszene antwortete prompt nach einigen Tagen in der Leipziger Allgemeinen Zeitung (Nr. 208) eine Notiz, die den „süßlichen und sentimentalen" Ein-

1) Kritische Erläuterungen über die bühnengerechte Darstellung von Shakespeares Romeo und Julia von H. Th. Rötscher. Jahrb. für dramatische Kunst und Literatur, hrsg. von H. Th. Rötscher, Berlin und Frankfurt a. d. O., 1848. II. Bd. S. 48 ff.

wand, den man gegen die Anordnung dieser Szene erhoben hatte, mit der wenig eindrucksvollen Bemerkung zurückwies, die Bühne stelle keinen Saal, sondern eine „Kommunikation" dar, über die Julia ihren scheidenden Freund sehr wohl entlassen könne. Gutzkow hätte sich allenfalls auf Schreyvogel berufen können, der in seiner Romeo- und Julia-Bearbeitung vom Jahre 1841 die Abschiedsszene aus Julias Kammer in den Garten verlegte (vgl. Genée, Gesch. d. Shakespeareschen Dramen in Deutschland). Indes kommt bei dieser Verlegung das Bühnenbild der Stimmung der Szene mehr entgegen als bei Gutzkow.

Das neueinstudierte Werk erlebte zunächst keine Wiederholung. Gutzkow wollte wohl die Rückkehr Emil Devrients von einem Gastspielurlaub abwarten, damit dieser „geborene Romeo" dem Stücke eine besondere Anziehungskraft verleihe, denn der Romeo Emil Walters hatte neben der alles überragenden Julia der Bayer einen schweren Stand gehabt.

In den folgenden Sommermonaten mußten in der Hauptsache harmlose Lustspiele und Possen das Publikum ins Theater locken. Eine Aufführung des „Kaufmanns von Venedig" verdient nur deshalb Erwähnung, weil Gutzkow es unbegreiflicherweise nicht für nötig hielt, die alte Bearbeitung, die das Stück durch Verschmelzung der beiden letzten Akte auf vier Aufzüge zusammenstrich, abzuändern. Diese Scharte wurde jedoch durch eine vorzügliche Egmontaufführung mit Emil, der auch die Spielleitung inne hatte, und Eduard Devrient als Egmont und Oranien wieder ausgewetzt. Einen glücklichen Griff tat Gutzkow mit der Einstudierung des Birch-Pfeifferschen Schauspiels „Rubens in Madrid", dagegen fand von den beiden Erstaufführungen dieser Monate nur das liebenswürdige Lustspiel „Großjährig" von Bauernfeld Beifall, während der Mißerfolg des Haakeschen Schau-

spiels „Der Bankerottierer" von neuem die Gemüter gegen Gutzkow in Wallung brachte. „Was sie in Dresden auf den Gutzkow schimpfen," heißt es in einem Briefe Laubes an Feodor Wehl aus dieser Zeit (28. August), „das ist mir noch gar nicht vorgekommen, es ist geradezu nur ein Schrei. Und er ist gewiß nicht so schuldig, als man ihn darstellen will" [1]).

Trotzdem ruhte Gutzkow auch während dieser Monate nicht. In dem schon oben erwähnten Brief vom 5. Juli schreibt er an Emil Devrient: „Unserer Verabredung gemäß arbeite ich am „Coriolan" für Dich mit großer Lust und glaube, daß es mir gelingt, dies gigantische Stück so zu bewältigen, daß Dir daraus auch eine Rolle für Dein Gastspielrepertoire erwächst." Dieser Satz beweist, daß Gutzkow mit seiner neuen Bearbeitung vor allem seinem Freunde, dem er seine Berufung nach Dresden letzten Endes zu verdanken hatte, einen Gefallen erweisen wollte, und erklärt manche auffallende Einzelheit derselben.

Seiner Einrichtung des „Coriolan", der am 27. September 1847 zur Eröffnung des neuen Abonnements zum ersten Male in Szene ging, legte er wieder die Übersetzung der Schlegel-Tieckschen Ausgabe zu Grunde, erlaubte sich aber diesmal, wie aus dem folgenden Szenarium [2]) hervorgeht, weit bedeutendere Änderungen und Verschiebungen, als bei seiner „Romeo und Julia"-Bearbeitung.

---

1) Feodor Wehl: Das junge Deutschland, Brief Nr. 12.

2) Das offenbar älteste Exemplar der Bearbeitung, das auch dieser Arbeit zu Grunde gelegt wurde, trägt die Nummer 2079c. Es stimmt inhaltlich völlig überein mit Nummer 2079b, das außerdem ausführliche Angaben für Regie und Comparserie enthält. Eine jüngere Bearbeitung auf Grund der Gutzkowschen, jedoch mit den Schlachtszenen, trägt die Nr. 2079 a/b.

Coriolanus.

Historisches Trauerspiel in fünf Akten
von Shakespeare.

Nach der Schlegel-Tieckschen Übersetzung für das Königliche Hoftheater bearbeitet von K. Gutzkow.

I. Aufzug.

1. Freier Platz in Rom.

(I; 1. Eine Straße.)

Verw.

2. Saal im Hause des Coriolan. Im Hintergrunde durch Säulen freie Aussicht und Stufen aufwärts.

(I; 3. Rom. Ein Zimmer im Hause des Marcius.)

(II; 1. Rom. Ein öffentlicher Platz [mit Ausnahme des Auftritts der beiden Volkstribunen]).

II. Aufzug.

1. Auf dem Capitol. Sitzungssaal des Senats. Die Sessel und die Rostra rechts in der Tiefe.

(II; 1. Rom. Ein öffentlicher Platz. [Die Szene der beiden Volkstribunen von Brutus: „Von ihm spricht jeder Mund . . . .“ bis Sicinius, „. . . . und der Dampf ihn schwärzen wird auf ewig“.])

(II; 2. Ebendaselbst. Das Capitol. [Unter Fortfall der Senatsdienerszene.])

Verw.

2. Auf dem Markt. Kurz vorfallende Dekoration.

(II; 3. Ebendaselbst. Das Forum.)

Verw.

Die hintere Gardine geht auf.

3. Der Sitzungssaal wie II; 1. Sessel mit Senatoren besetzt.

(III; 1. Rom. Eine Straße.)

III. Aufzug.

1. Halle in Coriolans Hause.

(III; 2. Ein Zimmer in Coriolans Hause.)

Verw.

2. Das Forum.

(III; 3. Ebendaselbst. Das Forum.)

Verw.

3. Roms Mauer mit Tor.

(IV; 1. Rom. Vor einem Tore der Stadt.)

(IV; 2. Ebendaselbst. Eine Straße beim Tor.)

IV. Aufzug.

1. Halle eines Palastes zu Antium. — Im Hintergrunde Lichter, festliche Zubereitung, Musik von Blasinstrumenten.

(IV; 5. Ebendaselbst [scl. Antium]. Eine Halle im Hause des Aufidius.)

Verw.

2. Rom. Straße.

(IV; 6. Rom. Ein öffentlicher Platz.)

Verw.

3. Großes Zelt des Aufidius, zwei Wachen im Hintergrund.

(IV; 7. Ein Lager in geringer Entfernung von Rom.)

(V; 2. Das Volskische Lager vor Rom.)

Verw.

4. Coriolans Zelt.

(V; 3. Coriolans Zelt.)

V. Aufzug.

1. Rom. Ein öffentlicher Platz.

(V; 4. Rom. Ein öffentlicher Platz.)

Verw.

2. Halle in Corioli.

(V; 6. Antium. Ein öffentlicher Platz.) [Die Szene beginnt mit dem Erscheinen Coriolans.]

I; 1 bleibt bei Gutzkow von kleinen Textänderungen abgesehen, unangetastet. Während die kurze Szene im Senat zu Corioli wegfällt, führt uns die erste Verwandlung sofort in Coriolans Haus, in das auch sein siegreicher Einzug, der sich im Original im Freien abspielt, verlegt ist. Da Gutzkow die Schlachtszenen vor Corioli gestrichen hat, ist er gezwungen, an dieser Stelle eine aus Bruchstücken von I; 9 zusammengestellte Szene einzuschalten, in der Cominius über die Verleihung des Ehrennamens an den Feldherrn berichtet. Nach den Begrüßungsworten des Menenius: „Willkommen tausendmal" usw. beginnt Cominius folgendermaßen:

Erzählte ich dein Werk in diesem Kriege,
Du glaubtest nicht dein Tun! Doch will ichs melden.
Wo Senatoren Trän und Lächeln mischen,
Wo die Patrizier horchen und erbeben,
Zuletzt bewundern; wo sich Frau'n entsetzen,
Und, froh erschreckt, mehr hören, wo der plumpe
Tribun, der dem Plebejer gleich, dich haßt,
Ausruft, dem eigenen Groll zum Trotz: Dank Götter,
Daß unserem Rom Ihr solche Helden schenket.

Coriolan.

Still bitt' ich. Meine Mutter hat allein
Den Freibrief, mich zu preisen.

Cominius.

Rom erkenne,
Wie köstlich sein Besitz. Es wär' ein Hehl,
Zu decken Deine Tat, von dem zu schweigen,
Was durch Preises höchsten Flug erhoben,
Bescheiden noch sich zeigt. Drum bitt ich Dich,

Zum Zeichen, was Du bist und nicht zum Lohn
Für all Dein Tun, laß vor'm Senat mich reden.

Coriolan.

Ich hab' so Wunden hier und da, die schmerzt es,
Sich so erwähnt zu hören.
(Volumnia und Virgilia umarmen ihn herzlich.)

Cominius.

Nein, kommt zum Capitol, dort werde kund,
Wie uns, der ganzen Welt, daß Gajus Marcius
Des Krieges Kranz erwarb, der Herold rufe,
Daß Du allein mit tapfrer Hand die Stadt
Der Volsker hast gestürmt, Corioli,
Allein Corioli erobert hast,
Und daß zum Angedenken nennt das Heer
Mit vollem Beifallsruf von heute Dich:
Gajus Marcius Coriolanus.

Alle.

Coriolanus hoch! (Tusch.)

Volumnia.

Mein Sohn!
Durch taterkaufte Ehren neubenannt!
Wie war's doch, Coriolan muß ich Dich nennen?

Cominius.

Und jetzt aufs Capitol und zum Senat.

Mit den Worten Coriolans: „Deine Hand und Eure" knüpft die Szene wieder an das Original an und mit dem Aufbruch des Festzuges zum Capitol schließt der erste Akt.

Im zweiten Aufzug bedient sich Gutzkow wieder der geteilten Bühne. Diesmal aber mit größerem Glück, als bei „Romeo und Julia", wo das häufige Öffnen und Schließen der Vorhänge störend wirken mußte. Am Schluß der Szene des Stimmbettels nämlich, die auf einem schmalen Streifen der Vorderbühne spielt, hebt sich der Zwischenvorhang, von dem nicht gesagt ist, ob er bemalt oder einfarbig war, und eröffnet den Blick in den Sitzungssaal des Capitols, in dem nun

die im Original auf der Straße gedachte Szene III; 1 spielt. Die Ähnlichkeit dieser Situation mit „Uriel Acosta" IV; 4 ist nicht zu verkennen.

Der dritte Aufzug schließt mit Coriolans Abschied von Rom. Da die Wirkung dieser Abschiedsszenen und der Aktschluß beeinträchtigt würden, wenn Volumnia sich mit ihrem Sohn entfernte, die Szene verwandelt würde und sie dann erst den Tribunen begegnete, läßt Gutzkow diesen Auftritt erheblich gekürzt ohne Verwandlung folgen.

Der Verlauf des vierten Aktes gibt keinen Anlaß zu besonderen Bemerkungen; er schließt eindrucksvoll ab mit der großen Szene zwischen Coriolan und den Frauen.

Im fünften Akt hat Gutzkow den Auftritt der Verschworenen gestrichen. Den Schluß des Trauerspiels gestaltet er zu einer farbenprächtigen Szene. Nach der Bemerkung Shakespeares: „Sie tragen die Leiche Coriolans fort" heißt es: „Die Fahnen senken sich über Coriolanus. Dumpfe Trommeln und Trauermarsch. Die verhüllte Leiche wird im Kreise so abgetragen, daß sie noch einmal im Zuge an der Bühne vorbeikommt und der Vorhang erst dann fällt, wenn der ganze Zug so weit ist, daß die Leiche links in die vordere Kulisse abgetragen wird. Alles folgt trauernd und betend."

Die Bearbeitung Gutzkows unterstreicht den Kampf zwischen demokratischer und aristokratischer Weltanschauung und will vor allem ein Bild des Konsul Gajus Marcius geben, vor dem der Kriegsheld und Eroberer von Corioli zurücktreten muß. Deshalb legt er den größten Wert auf die Volksszenen, die er außerordentlich lebendig gestaltet, was umso bemerkenswerter ist, als in seinem eigenen dramatischen Schaffen Massenszenen eine ganz untergeordnete Rolle spielen. Man wird an die Behandlung der Massen-

szenen durch die „Meininger" erinnert, wenn man sieht, wie Gutzkow sich nicht mit dem üblichen Gemurmel und Geschrei der Menge begnügt, sondern den einzelnen Volkshaufen der Situation und der Stimmung entsprechende Worte in den Mund legt, den Hauptsprechern zur Erhöhung ihrer Bedeutung Namen beilegt und erste Künstler mit solchen Rollen betraut. Als Beispiel für eine solche Gliederung der Massen sei hier der Schluß der Fabel des Menenius angeführt.

Menenius:
Was meint Ihr nun?
Ihr große Zeh' in dieser Ratsversammlung.

Rufus:
Ich große Zeh'? Warum die große Zehe?

Menenius:
Weil Du der niedrigst', ärmst', erbärmlichste
Von dieser weisen Rebellion vorantrittst.
Du Schwächling ohne Kraft und Ansehen läufst
Voran und schreist, Dir Vorteil zu erjagen.
(Allgemeines Gemurmel und drohende Gebärden.)
Ja schwenkt nur Eure Stöck' und dürren Knüttel,
Rom und sein Rattenvolk zieht aus zur Schlacht,
Der eine Teil muß tot sich fressen.

Rufus:
Ratten!

Terentillus:
Er nennt uns Ratten!

Alle (Zeichen des Unwillens):
Das sagt er uns?

Rufus:
Mit Ratten uns vergleichen!

Alle (tumultuarisch):
Fort mit ihm!

Neben diesen beiden von Gutzkow geschaffenen Volkstypen Rufus und Terentillus nennt das Personenverzeichnis noch: Barba, Mus, Longinus und Acer.

Die einschneidendste und anfechtbarste Änderung

bedeutet der Wegfall der Schlachtszenen. Diese Szenen sind für die Charakterentwicklung Coriolans und für sein Verhältnis zu Aufidius so wertvoll, daß Bedenken wegen der Schwierigkeit einer überzeugenden Darstellung oder Rücksichten auf die physische Leistungsfähigkeit des Schauspielers, Gründe, die Gutzkow später in der Leipziger Allgemeinen Zeitung als Entschuldigung für sein Vorgehen anführte, unbedingt hätten schweigen müssen. Aber wie sich Gutzkow schon bei „Romeo und Julia" in einen bewußten Gegensatz zur Überlieferung gestellt hatte, so brachte er auch hier eine ganz persönliche Note in die Bearbeitung hinein. Denn die von ihm angestrebte Zuspitzung auf den dramatischen Effekt, die auf eine feinere psychologische Differenzierung verzichtet und sich mit einer Charakterzeichnung al fresco begnügt, lag in der Richtung seiner eigenen dramatischen Produktion. Im Zusammenhang damit steht auch die wenig pietätvolle Art und Weise, wie Gutzkow die Akteinteilung vorgenommen hat. Ein Blick auf das Szenarium zeigt, daß er keinen einzigen Aktschluß Shakespeares in seine Bearbeitung aufgenommen hat. In dem Bedürfnis, „zündende" Aktschlüsse zu erzielen, ging er so weit, daß er den Schluß des ersten Aufzuges mitten in eine Szene des zweiten hineinverlegte und dadurch den ganzen Zusammenhang zerriß. Das heißt denn doch den Sinn der Worte „der dramatischen Wirkung nachhelfen" etwas allzuweit fassen.

Eigenartig berührt es, wenn Gutzkow, der später in der Vorrede zum „Königsleutnant" die Art, wie sich die Thorane Darsteller ihre Abgänge „zurecht machen", als „wahre Barbarei" bezeichnet, dem Coriolan, oder besser gesagt Emil Devrient, zweimal einen dankbaren Abgang verschafft. So läßt er ihn, der bei Shakespeare angeekelt von dem schmut-

zigen Geschäft des Stimmbettels mit den Worten: „Würdige Stimmen" forteilt, statt dessen ausrufen:

So ist's vollbracht, o süße Stimmen,
Ist dies nun aus? Kann ich von hinnen gehn?
Die Kleider abtun? (die Hand herumreichend) Danke,
danke, danke.
Jetzt komm, Menenius, das Kleid der Demut
Vor diesen brennt auf meinem Leib. Fort, Fort.
(Stürzt ab.)

Und nach dem stürmischen Zusammenstoß mit den Senatoren am Schluß des zweiten Aktes verläßt Coriolan die Bühne nicht mit der kurzen Aufforderung an Cominius: „Nun komm'," sondern mit folgenden pathetischen Worten:

Nun wohl,
Ich gehe, Blutvergießen zu verhindern
Im Heiligtume der Gesetze. Pfui! Pfui!
Wir wen'ge sind der große Haufe, wir gewähren,
Was furchtsam sie begehren. So erwidern
Wir unser hehres Amt. Dies bricht dereinst
Die Schranken des Senats und läßt die Krähen
Herein, daß sie die Adler henken. Pfui! Pfui!

Fühlt man sich bei dem Rhythmus dieser Verse auch lebhaft an einige Stellen aus dem „Uriel Acosta" [1]) erinnert, so werden sie doch kaum ihre Wirkung auf das Publikum verfehlt haben, wenn ein Emil Devrient sie herausschmetterte.

Die Aufführung des „Coriolan" war der größte Erfolg, den Gutzkow während seiner ganzen Dresdener Tätigkeit zu verzeichnen hatte. Erleichtert schreibt er am 1. Oktober an Feodor Wehl: „Wie mit einem Zauberschlage habe ich kürzlich meine ganze hiesige Stellung auf einen verklärten Standpunkt gebracht durch meine Bearbeitung und Einstudierung

1) z. B.: Ja es wurzelt.
In únserm Vólke tíef die Fámilié
oder:
Er zögert — díese Stráße dórt — links óder — réchts? (III; 7.)

des „Coriolan" von Shakespeare. Acht Proben brachten einen majestätischen Abend hervor. Von dem muß ich eine Zeit lang zehren, bis eine neue Leuchtkugel kommt. Beim Theater verpufft alles rasch, das wissen Sie [1])."

Nicht wenig trug zu dem Erfolge die glänzende Darstellung bei. Allen voran Emil Devrient in der Titelrolle. Aber auch die übrigen Hauptrollen, mit Ausnahme der beiden Volkstribunen, waren glänzend besetzt: Menenius Agrippa — Eduard Devrient, Volumnia — Franziska Berg, Virgilia — Mathilde Schlegel, ein von Gutzkow neu engagiertes, sehr geschätztes Mitglied.

Die Kritik, die zwar den Wegfall der Schlachtszenen lebhaft tadelte, mußte doch den starken künstlerischen Willen, der in der Einrichtung zum Ausdruck kam, anerkennen und hatte für die lebendige Gestaltung der Massenszenen und für die prächtigen Bühnenbilder — nach Gutzkows späterem Geständnis mußte man sich mit Dekorationen begnügen, die das Rom Hadrians darstellten, da nur für die Oper neue Prospekte angeschafft wurden — nur Worte höchster Anerkennung. „An dieser Vorstellung merkte man," schreibt die Leipziger Theaterchronik (Nr. 124), „daß wir nicht nur Schauspieler ersten Ranges, sondern auch eine ästhetische Leitung besitzen, die dem alten Stoff einen neuen Feuergeist einzublasen versteht."

Robert Schmieder fühlte sich jedoch veranlaßt, Gutzkows Verdienst herabzusetzen, indem er darauf hinwies, daß eine Aufführung des „Coriolan" schon vor Gutzkows Zeit in Dresden geplant gewesen sei und daß außerdem Baison das Stück für die Hamburger Bühne eingerichtet habe. „Unbescheidenheit", meint er, „könnte vielleicht die Frage in Anregung bringen, inwieweit die Einrichtung des Stückes Gutzkow be-

1) Feodor Wehl: Das junge Deutschland, S. 182.

kannt war." (Abend-Zeitung Nr. 42.) Leider habe ich die in Frage stehende Bearbeitung nicht auftreiben können; es ist aber kaum anzunehmen, daß Gutzkow sich auf Baison gestützt hat. Zwar hat nach Uhdes Worten in seiner „Geschichte des Hamburger Stadttheaters" (Stuttgart 1879) Baison, „stark ergriffen von der Schauspielerkrankheit des Virtuosentums .... das Werk für die Bühne zugeschnitten, dabei aber nur die Hauptrolle für sich im Auge gehabt, denn alle andern sind nicht viel mehr geblieben als Nebenfiguren" (S. 206), eine Charakteristik, die bis zu einem gewissen Grade auch auf Gutzkows Arbeit zutrifft; aber nach derselben Quelle reichte unser Dramaturg seinen „Coriolan" in Hamburg zur Aufführung ein, was er wohl kaum gewagt hätte, wenn er eine Anleihe bei Baison gemacht hätte.

Die Beliebtheit der Aufführung äußerte sich in zahlreichen Wiederholungen bei stets vollbesetztem Hause. Wenn Robert Prölß in seiner „Geschichte des Dresdener Hoftheaters" bis zum Jahre 1862 vierzehn Wiederholungen feststellt, so ist dazu zu bemerken, daß man nach Gutzkows Austritt den „Coriolan" in etwas veränderter Form gab. Man stellte nämlich I; 4 und 5, also einen Teil der Schlachtszene, sowie die Originalaktschlüsse I und II wieder her. Dagegen ließ man den Abschied Coriolans von seiner Mutter und Gattin am Schluß des III. Aktes stehen und behielt auch den Schluß des IV. Aufzuges in der Gutzkowschen Fassung bei. Trotz dieser Änderungen wurde jedoch Gutzkow auf dem Theaterzettel immer noch als Bearbeiter genannt. Unter seiner persönlichen Leitung erlebte das Werk sieben Aufführungen.

In den nächsten Monaten zeigte der Spielplan ein reich belebtes Bild. Der Oktober brachte den Dresdenern an Neuheiten Schneiders „Kurmärker und Pikarde", Deinhardsteins „Rote Schleife", sowie ein

nach dem Französischen bearbeitetes Lustspiel „Ein Arzt" von Vages, dessen Hauptrolle Emil Devrient auf den Leib geschrieben war. Halms „Donna Maria di Molina" ließ dagegen das Publikum kalt. Schillers Geburtstag wurde durch eine „Tell"-Aufführung gefeiert. Am 16. November folgte unter Gutzkows Leitung „Wallensteins Lager". Die äußerst realistische, frische Wiedergabe bewies von neuem, mit welcher Liebe sich Gutzkow eines Stückes bis in das kleinste Detail annahm und mit welchem Geschick er unter kluger Ausnutzung des Bühnenraumes große Massen malerisch zu gruppieren wußte. Der folgende Bericht in der Allgemeinen Theaterchronik (Nr. 146), einem Leipziger Fachblatt für alle Bühneninteressen, gibt ein anschauliches Bild von den Anordnungen des Dramaturgen. „Während im Mittelgrund", heißt es da, „die verschiedenen Uniformen in belebten Gruppen verteilt sind oder, je nachdem sie handelnd auftreten, den Vordergrund füllen, herrscht in der Tiefe des Theaters reges Leben. Um die Wachtfeuer lagern Kroaten, auf der Trommel und auf Baumstümpfen verspielen im Würfeln Jäger und Scharfschützen, Dragoner und Konstabler ihre Beute, andere sind beschäftigt Waffen und Armatur instand zu setzen, wieder andere gehen in die Marketenderzelte und kosen mit den Inhaberinnen derselben, Ablösige ziehen über die Bühne, an einem Geschütz lagert die Bedienungsmannschaft, Posten werden ausgestellt, Signale hört man dann und wann geben und einzelne Schüsse fallen. Ein Brotwagen wird abgeladen und sein Inhalt geht durch eine Gasse von Menschenhänden. Wer je eine leinwandene Soldatenstadt gesehen, wird sagen, daß Herr Dr. Gutzkow nach der Wahrheit skizziert."

Am 24. erlebte das Lustspiel „Fräulein Sibylla" von der „Verfasserin von Lüge und Wahrheit" seine Uraufführung. Unter diesem Pseudonym verbarg sich

die Prinzessin Amalia von Sachsen, die ihre anspruchslosen Lustspiele stets dem Königlichen Hoftheater anvertraute, wo sie alsdann bei Kritik und Publikum eine dem hohen Rang der Verfasserin entsprechende Aufnahme fanden. Auf das „Lager" folgte am 28. November eine ungekürzte Neueinstudierung von „Wallensteins Tod" mit Emil Devrient als Max und der Bayer als Thekla.

Im Dezember gab es noch zwei Erstaufführungen: Benedix' „Banditen" und Charlotte Birch-Pfeiffers „Billet". Das Birch-Pfeiffersche Schauspiel brachte es zu keinem Erfolg, aber die Kritik trug Gutzkow diesen Fehlgriff nicht nach, sondern zeigte sich von seiner Tätigkeit während des letzten Vierteljahres sehr befriedigt. Die Reichhaltigkeit des Spielplans, auf dem auch ältere, eingespielte Werke, die zudem durch die Mitwirkung Emil Devrients besondere Anziehungskraft ausübten, wie „Hamlet", „Egmont", „Don Carlos", „Maria Stuart", eine Wiederholung von „Romeo und Julia", „Coriolan", ferner „Uriel Acosta" und die „Karlsschüler" vertreten waren, verdiente nach dem „Dresdener Tageblatt" (Nr. 343) „eine allgemeine Achtung, die gerechterweise auf die Leiter übergehen müsse". So fortschreitend würde das Theater bald den ersten Platz in Deutschland einnehmen.

Das Jahr 1848 begann nicht eben glücklich für Gutzkow. Die Uraufführung seines „Wullenweber" brachte es am 1. Januar nur zu einem Achtungserfolg, obwohl alle Darsteller ihr Bestes taten. Dreimal durfte Gutzkow an der Rampe erscheinen und den Beifall des Publikums entgegennehmen, aber einen nachhaltigen Eindruck machte das Werk nicht. Der fein geschliffene Dialog und der geschickte Aufbau einzelner Szenen vermochten nicht den Mangel an dramatischer Geschlossenheit und einer fortreißenden,

phantasievollen Sprache zu ersetzen. Nach zwei Wiederholungen verschwand das groß angelegte Werk, von dem sich Gutzkow selbst keinen allzu großen Erfolg versprochen hatte, wieder vom Spielplan.

Obwohl bemerkenswerte Aufführungen weiter nicht stattfanden, hielt sich das Januarprogramm, das eine zweite Wiederholung von „Romeo und Julia" brachte, auf allgemein anerkannter Höhe.

Als Gedächtnisfeier für den verstorbenen Mendelssohn-Bartholdy wurde am 3. Februar der „Sommernachtstraum" mit der Musik des Komponisten gegeben. Vor der flüchtig einstudierten Vorstellung sprach Marie Bayer einen von Theodor Winkler verfaßten Prolog. Ein Zugstück wurde das nach der gleichnamigen Auerbachschen Novelle von Charlotte Birch-Pfeiffer verfasste Schauspiel „Dorf und Stadt", dessen Wiederholungen durch eine Neueinstudierung von Sheridans „Lästerschule" eine angenehm empfundene Unterbrechung fanden.

Ein längerer Urlaub, den Gutzkow am 4. März antrat, fiel in eine sehr kritische Zeit. Die Wolken, die am politischen Horizont aufzogen, beeinträchtigten auch den Theaterbesuch. Viele Bühnen Deutschlands waren gezwungen, überhaupt ihre Pforten zu schließen, und auch in der sächsischen Hauptstadt war das Interesse des Publikums sehr abgeflaut. Nur ein dreimaliges Gastspiel Genasts lockte die Dresdener in hellen Scharen ins Theater. Sein Warberger in den „Jägern", besonders aber sein Götz und Tell, denen die am 16. März verfügte Aufhebung der Zensur zustatten kam, rissen das ausverkaufte Haus zu stürmischer Begeisterung hin.

Gutzkows Erbitterung gegen Lüttichau, mit dem er noch unmittelbar vor Antritt seines Urlaubs eine heftige Auseinandersetzung gehabt hatte, — Meinungsverschiedenheiten über Besetzungsfragen, Gastspiele

und Neuerwerbungen waren bei dem unberechenbaren Wesen des Generaldirektors an der Tagesordnung — erfuhr während seiner Abwesenheit neue Nahrung. Er empfand es nämlich als eine Beleidigung, daß Lüttichau jetzt Freytags „Valentine" gab, deren Aufführung bisher trotz Gutzkows Bemühungen an moralischen Bedenken des Generaldirektors gescheitert war. Ob eine böswillige Absicht Lüttichaus vorlag, oder ob der frische Wind der Märztage alte Vorurteile weggefegt hatte, ist schwer zu entscheiden. Jedenfalls ist Gutzkows Empörung zu verstehen, zumal da seine Feinde es so darstellten, als ob er sich der Aufführung bisher widersetzt habe, eine Auffassung, die leider auch Freytag selbst teilte.

Unter diesen Umständen wird es Gutzkow, der noch dazu während seines Urlaubs in Berlin seine Frau verloren hatte, nicht leicht geworden sein, die Arbeit wieder aufzunehmen. Umsomehr ist es anzuerkennen, daß er während des Sommers eine Reihe sorgfältig einstudierter Lustspiele herausbrachte, von denen „Der Geizige", „Die beiden Klingsberg" und „Minna von Barnhelm" Erwähnung verdienen. Dagegen hatte er mit der Erstaufführung des spanischen Dramas „Luiz de Sousa" von d'Almeida-Garrett keinen Erfolg. Die Kritik glaubte anläßlich dieses Mißerfolges wieder einmal gegen die künstlerische Leitung des Theaters eifern zu müssen und empfahl dem Publikum für die Zukunft, seiner Meinung durch „gemäßigtes Pfeifen" Ausdruck zu geben.

Zuzugeben ist allerdings, daß Gutzkow bei der Wahl neuer Stücke nicht glücklich beraten war. Zwar fand der „Pfarrherr" der Birch-Pfeiffer eine dankbare Aufnahme, aber die Tragödie „Typhonia" von Zwengsahn war wieder eine Niete.

Großem Interesse begegnete eine Aufführung von „Wallensteins Tod" am 5. Juni, in der die drei Brüder

Karl, Eduard und Emil Devrient, sowie Karls Sohn Friedrich auftraten, und zwar Karl als Wallenstein, Eduard als Gordon, Emil als schwedischer Offizier und Friedrich als Max.

Zur Feier des 300jährigen Bestehens der „Königlichen musikalischen Kapelle" am 22. September hatte Gutzkow einen Prolog [1]) verfaßt, der, von Franziska Berg gesprochen, das historische Festkonzert einleitete. In nicht immer ganz glatten Versen huldigt hier derselbe Gutzkow, der während der Märzunruhen in Berlin an die zum Schloß strömenden Scharen eine flammende Ansprache gehalten hatte, dem Kunstsinn sächsischer Fürsten. Rückblickend erinnert er an die seltsame Tatsache, daß die Jubelfeste der Kapelle immer in eine politisch oder kriegerisch bewegte Zeit fielen, preist den Segen, den gerade in solch ernster Zeit die Musik stiftet und besingt in bilderreicher Sprache ihre Wunderkraft.

Drei Tage darauf erlebte das Schauspiel „Christoph Columbus oder die Entdeckung der neuen Welt" von Werder seine Erstaufführung ohne sonderlichen Erfolg.

Auch im Herbst dieses Jahres trat Gutzkow wieder mit einer großen Bearbeitung an die Öffentlichkeit: dem „König Johann" von Shakespeare. Wieder war bei der Wahl des Stückes die Rücksicht auf Emil Devrient maßgebend. „Ich bin von der Voraussetzung ausgegangen," schreibt er ihm [2]), „daß Du nicht den im ganzen vom Dichter etwas monoton gehaltenen Johann, sondern die Prachtrolle des Bastards spielst, der das ganze Stück zusammenhält und dem Publikum die eigentliche Erquickung an dem Stücke geben muß. Es ist dies eine Figur, humoristisch à la Merkutio, derb wie Coriolan und fast immer auf der Bühne, so-

1) Beilage I.

2) Houben: Emil Devrient. Brief Nr. 162.

daß ich einen Erfolg dieses Stückes nur sehe, wenn Du den Bastard spielst."

Leider habe ich das Exemplar dieser Bearbeitung in Dresden nicht auffinden können und bin lediglich auf den Theaterzettel und die Besprechungen angewiesen. Ich bedauere dies umsomehr, als es von Interesse gewesen wäre, festzustellen, wie Gutzkow sich mit den Schlachtszenen im zweiten Teil des Stückes abgefunden hat.

Was die Personen anbetrifft, so hat Gutzkow die Lady Faulconbridge und ihren Diener Jakob Gurney — also auch wohl I; 2 — ferner Essex und Pomfret gestrichen.

Am 8. Oktober wurde das Werk, „nach A. W. v. Schlegels Übersetzung für das Königliche Hoftheater bearbeitet von Karl Gutzkow," zum ersten Male gegeben. Der Beifall des spärlich besetzten Hauses war groß, besonders nach den ersten drei Akten, während gegen Ende die Teilnahme abflaute, die auch der Tod Johanns, der durch Walters Darstellung noch weniger wirkte als ohnehin schon, nicht mehr anregen konnte. Aus den Zeitungsberichten geht übereinstimmend hervor, daß Gutzkow das Drama im ganzen unangetastet gelassen hat, die nötigen Kürzungen und Änderungen diskret und verständnisvoll vorgenommen hat und durchaus nicht so selbständig vorgegangen ist wie bei den beiden ersten Bearbeitungen.

Das letzte Viertel des Jahres brachte u. a. Wiederholungen von „König Johann", „Minna von Barnhelm", „Maria Stuart", „Zopf und Schwert", sowie Neueinstudierungen von „Fiesko", leider in einer alten unzulänglichen Bearbeitung, und „Cromwells Ende" von Raupach. „Landgraf Friedrich mit der gebissenen Wange" von Rost verschwand nach zwei Aufführungen wieder von der Bühne. Das gleiche Schicksal traf Elisabeth Sangallis Drama „Die Macht der Vorurteile",

das am 9. Dezember zum ersten Male aufgeführt wurde. An den beiden letzten Tagen des Dezember begeisterte die Tänzerin Lucile Grahn in dem Ballett „Esmeralda" das ausverkaufte Haus, sodaß wenigstens der materielle Abschluß des Jahres gut war.

Das Jahr 1849 setzte verheißungsvoll ein mit der Wallensteintrilogie: am 1. Januar das „Lager" und die neueinstudierten „Pikkolomini", die nur unter einer zu starken Beschneidung der lyrischen Partien und der Bankettszene litten, und am folgenden Tage „Wallensteins Tod". Dagegen standen die nächsten Monate unter keinem günstigen Stern. Die Neuheiten „Raphael Sanzio" von Wollheim, „Cinq Mars" von May und „Oldenbarneveld" von Zahlhas fanden nicht den erhofften Beifall, während wertvolle Neueinstudierungen, abgesehen von einer falschbesetzten „Kabale und Liebe"-Aufführung, nicht zu verzeichnen waren. Besonders schmerzlich empfand es Gutzkow, daß seinem „Liesli", dessen Uraufführung am 12. März in Gegenwart der Königlichen Familie stattfand, der erwartete Erfolg versagt blieb. Die Teilnahme, die man während der beiden ersten Akte Stoff und Handlung entgegengebracht hatte, schlug während des dritten und besonders nach dem unverständlichen Schluß in Kälte und Mißfallen um. Bei der ersten und letzten Wiederholung am 16. März suchte Gutzkow dem Schluß das Krasse und Grelle zu nehmen, indem er durch entsprechende geringe Änderungen die Ermordung Lieslis aus der Sphäre brutaler Herrenmoral herausrückte und als eine im Affekt begangene Handlung erscheinen ließ. Aber auch diese Fassung konnte an dem Urteil des Publikums nichts ändern, trotz des hervorragenden Liesli der Bayer.

Während dieser Monate war das Verhältnis Gutzkows zu Lüttichau, der „adligen Nullität", wie er ihn einmal nannte, noch gespannter geworden. Anläß-

lich der Kammerdebatten über ein von der Zivilliste unabhängiges, staatlich geleitetes Nationaltheater war er nämlich in seinem „Sendschreiben an den Minister von der Pfordten“ [1]) warm für ein solches eingetreten, während sein Chef anderer Meinung war. „Ich leide bei diesen Debatten sehr,“ klagt er Feodor Wehl, „ich habe eine so feindselige Stellung zu Lüttichau erhalten, daß ich längst abgedankt hätte, wenn ich nicht die Sorge der Erziehung meiner Kinder hätte“ [2]).

Die Lösung seines Vertragsverhältnisses, mit der er sich so oft in Gedanken beschäftigt hatte, sollte aber eher eintreten, als er ahnte. Die politische Lage hatte sich in Sachsen immer mehr zugespitzt und nötigte die Generaldirektion, am 3. Mai das Theater zu schließen. Die bereits angesetzte Vorstellung — es sollte gegeben werden „Nehmt ein Exempel dran“ (!) — wurde abgesagt wegen „Insurrektion“ und 24 Stunden später tobte der Straßenkampf vor dem Theater. Obwohl bereits am 2. Juni die Vorstellungen wieder aufgenommen wurden, sah sich die Direktion aus Sparsamkeitsrücksichten, denn während der Maitage war auch das alte Opernhaus, in dem die Theatergarderobe aufbewahrt wurde, ein Raub der Flammen geworden, zur Kündigung aller nicht lebenslänglichen Kontrakte gezwungen. Damit bot sich Lüttichau eine willkommene Gelegenheit, sich Gutzkows zu entledigen. In dem Vortrag [3]), in dem er dem König die Ersparnisse an Personal und Beamten des Theaters vorschlägt, heißt es: „Dazu gehört zuerst der Dramaturg Dr. Gutzkow, dessen Kontrakt ohnedies mit dem Schlusse dieses Jahres zu Ende geht und dessen Mitwirkung leider nicht die wesentlichen Vorteile für das Institut gewährt, die man sich davon versprochen.“

1) Vor- und Nachmärzliches. S. 171 ff.
2) Feodor Wehl: Das junge Deutschland. S. 197.
3) Göhler: Archiv für Theatergeschichte, Bd. 2. S. 194.

Großes Wohlwollen spricht nicht aus diesen Worten, die noch einmal das unerquickliche Verhältnis beleuchten, das zwischen dem Dramaturgen und Lüttichau, dessen Charakterlosigkeit sich auf Schritt und Tritt offenbart, herrschte.

Daß Gutzkow, der über diese Lösung keine Träne vergoß, doch nicht mit einer baldigen Kündigung gerechnet hatte, beweist ein Brief, den er während seines Urlaubs an Emil Devrient gerichtet hat und in dem er ihm seine Zukunftspläne mitteilt, die dahingingen, im Laufe des Winters neben „Was ihr wollt" ein weiteres Shakespeare-Drama, das dem Dresdener Heldenspieler eine dankbare Aufgabe stellen sollte, etwa „Timon von Athen" oder „Antonius und Kleopatra" in neuer Bearbeitung herauszubringen.

Alle diese Pläne wurden nun plötzlich zunichte. Aber noch einmal trat Gutzkow mit dem Dresdener Theater in Berührung. Er hatte schon vor längerer Zeit für die im August stattfindende Feier von Goethes 100jährigem Geburtstag ein reiches Programm ausgearbeitet, dessen Verwirklichung ihm von Lüttichau noch übertragen wurde. Das Programm sah zunächst für den 27. August eine Tasso-Aufführung mit Emil und Eduard Devrient als Tasso und Antonio vor. Die eigentliche Festvorstellung am 28. wurde mit der Egmont-Ouvertüre eröffnet, der sich ein Prolog, von Theodor Winkler verfaßt und von Marie Bayer gesprochen, anschloß. Auf eine Aufführung der „Laune des Verliebten" folgten drei lebende Bilder nach Zeichnungen von Stielke und Kaulbach: „Götzens Tod", „Iphigeniens Abschied" und „Egmonts Traum". Den Schluß des Abends bildete das Festspiel „Der Raub der Helena", Szenen aus dem zweiten Teile des Faust, die Gutzkow für die Bühne bearbeitet und unter diesem Sondertitel zusammengefaßt hatte, wie es in neuerer Zeit Adolf l'Arronge in seiner Faustbe-

arbeitung „Fausts Tod" versuchte. Den Schluß der Veranstaltung sollte die Aufführung des „Königsleutnant" am 30. August bilden.

Das Wagnis, einzelne Szenen aus Faust II auf die Bühne zu bringen, bedeutet eine bedauerliche Entgleisung Gutzkows. Auch hier gilt sein Wort aus der Vorrede zum „Königsleutnant", daß „die Gelegenheit die Stiefschwester der Muse" sei. So wenig man Gutzkows Verdienst, nach Eckermanns vergeblichen Bemühungen zum erstenmal Szenen des zweiten Teils aufgeführt zu haben, schmälern wird, so sehr muß man die pietätlose Art beklagen, wie er dieses gigantische Werk zu einem bunten, verwandlungsreichen Ausstattungsstück zurechtstutzte. Jedes beliebige Festspiel hätte dem Zweck des Abends besser entsprochen und das Andenken an Goethe würdiger gefeiert als dieses Machwerk.

Und wenn er in den „Rückblicken" (S. 356) behauptet, jener tragikomische Zwischenfall, der sich bei der zweiten Wiederholung des Festspiels ereignete, als der Darsteller des Faust bei seiner Luftfahrt am Schlusse des Stückes im Tauwerk der Bühnenmaschinerie hängen blieb und ängstlich vor allem Publikum schrie, habe das Schicksal der Vorstellung besiegelt und eine weitere Aufführung unmöglich gemacht, so wird man ihm nicht beistimmen können. Die Gründe dafür lagen, wie sich zeigen wird, tiefer.

Wie der Titel verrät, hat Gutzkow ohne Rücksicht auf die Grundgedanken aus der überreichen Stofffülle die Helenatragödie herausgeschält und zu einem künstlerischen Ganzen abzurunden versucht. Über das Problematische seines Beginnens war er sich wohl selbst klar, wenn er später in den „Rückblicken" schrieb: „Nur mußte die Musik stark eingreifen und Lücken und Übergänge verdecken, starke Anmutungen an märchenhafte Voraussetzungen unterstützen" (S. 356).

Das wesentliche Merkmal der Einrichtung besteht darin, daß Gutzkow die eigentlichen Helenaszenen als eine Vision Fausts auffaßt. Im Traum erlebt er alles das, was bei seinem Erwachen erlösend in ihm nachwirken soll. Den Rahmen für diese Traumhandlung bilden die Szenen am Kaiserhof, die mit Fausts Fahrt zu den Müttern beginnen und dann die Beschwörung Helenas bringen. In dem Augenblick, da er Helena berühren will, bricht Faust ohnmächtig zusammen und erwacht in seinem Studierzimmer (II. Akt), wie es in einer vermutlich von Gutzkow stammenden Einführung in die Bearbeitung im „Dresdener Anzeiger" (Nr. 230) [1]) heißt, zu einem Erlebnis, „das über Zeit und Raum hinwegschwebt. Bei Goethe wandert er wirklich nach Griechenland, in die alte Welt und Zeit. Die Bedingungen, die die Bühne stellt, machten hier eine Kürzung notwendig, denn die Sphinxe und Drachen, die Nymphen und Gewässer konnten nicht redend eingeführt werden. Helena aber erscheint und wird die Braut des deutschen Titanen . . . Er träumt die süßeste Verschmelzung des Nordens und des Südens und entschlummert in Helenas Armen. Helena versinkt unter Blumen. Faust erwacht und hat nichts in der Hand als ihre Gewänder. Diese werden Wolken und ziehen ihn empor." Nach Ablauf der Helenahandlung führt eine letzte stumme Szene wieder in die Wirklichkeit zurück. Mephisto beugt sich über den noch immer schlummernden Faust, um festzustellen, ob er erwacht.

Schon aus dieser kurzen Inhaltsangabe ersieht man, wie skrupellos Gutzkow vorgegangen ist, der mit dem Goetheschen Theaterdirektor dachte:

---

1) Vgl. Wilh. Creizenach: Die Bühnengeschichte des Goetheschen Faust. Frankfurt 1881. S. 51. Dem Urteile Creizenachs, der die Gutzkowsche Arbeit wohl nur aus den Zeitungsberichten kannte, kann ich mich leider nicht anschließen.

„Besonders aber laßt genug geschehn!
Man kommt zu schaun, man will am liebsten sehn."

So strich er z. B. die ganze Euphorionepisode, machte aber die beiden letzten Strophen des Trauergesangs auf Euphorion-Byron („Doch du ranntest unaufhaltsam") unter Beziehung auf Fausts Schicksal zum Schlußchor des Festspiels, zerriß so jeden gedanklichen Zusammenhang mit dem ganzen Drama und bereitete dadurch dem Verständnis nur neue Schwierigkeiten.

Den Goetheschen Text ließ Gutzkow im wesentlichen unangetastet. Nur eine einzige Änderung sei hier erwähnt, da sie zugleich für den am sächsischen Hof herrschenden Geist bezeichnend ist: Bei der Erscheinung des Paris sagt bei Goethe der Ritter:

Eh nun! halb nackt ist wohl der Junge schön,
Doch müßten wir ihn erst im Harnisch sehen!

Dame:

Er setzt sich nieder, weichlich, angenehm.

Ritter:

Auf seinem Schoße wär Euch wohl bequem?

Statt dessen sieht sich Gutzkow mit Rücksicht auf die weiblichen Mitglieder der Königlichen Familie, über deren Prüderie er sich häufig beklagte [1]), gezwungen, zu schreiben:

Ritter:

Eh nun! Der Junge ist wohl schön,
Doch usw.

---

1) Gutzkows Bemerkung im „Dionysius Longinus", daß ihm eine Aufführung des „Zerbrochenen Krug" geradezu als sittliches Attentat auf die Prinzessinnen Amalia und Augusta ausgelegt wurde, ist allerdings mit den Tatsachen nicht in Einklang zu bringen. Denn nach dem im „Tagebuch des Königl. sächsischen Hoftheaters" veröffentlichten Spielplan kam Kleist überhaupt nur einmal mit dem „Kätchen von Heilbronn" zu Wort. Man muß also annehmen, daß bereits die Absicht Gutzkows, das Kleistsche Lustspiel aufzuführen, auf den Widerstand der maßgebenden Kreise stieß.

Dame:
Er setzt sich nieder, weichlich, angenehm.

Ritter:
An seiner Seite wär Euch wohl bequem?

Über die auftretenden Personen und die großen technischen Anforderungen, die Gutzkow an die Bühne stellte, gibt das folgende Szenarium [1]) Auskunft, dem die Verszählung der Cottaschen Jubiläumsausgabe zugrunde liegt.

Der Raub der Helena.

Szenen aus dem zweiten Teile des Faust von Goethe in zwei Aufzügen.

Für das Königliche Hoftheater eingerichtet von Gutzkow.

Musik von Reissiger.

Personen:

Der Kaiser.
Der Kämmerer.
Der Marschalk.
Faust.
Mephistopheles (Phorkyas).
Helena.
Panthalis, die Chorführerin.
Der Herold.
Der Bakkalaureus, der frühere Schüler.
Chiron.
Ein Ritter, Turmwacht.
Ein Gelehrter.
Paris.
3 Hofdamen.
3 Hofherren.
1 Page.

Hofherren, Hofdamen, Pagen, Chor gefangener Trojanerinnen, Ritter, Knappen, Reisige.

---

1) Das von mir benutzte Soufflierbuch der Bearbeitung trägt die Nummer 2160.

I. Akt.

1. Halle eines Schlosses, hinten Stufen. Erst einige Takte Tanzmusik hinter der Szene. Nacht.

(I. Finstere Galerie. Vs. 6173—6306.)

Verw.

2. Ein hellerleuchteter Saal. Nach beendigter Verwandlung beginnt eine rauschende Polonaise, mit welcher der ganze Hof feierlich eintritt und Platz nimmt.

(I. Hellerleuchtete Säle. Vs. 6307—6366.)

(I. Rittersaal. Dämmernde Beleuchtung. Vs. 6377 bis 6380. 6385—6390. 6399—6400. 6427—6454. [Die Worte des Astronomen Vs. 6439—6452 spricht Mephisto.] Vs. 6457—6465. 6471—6478. 6487 bis 6515. 6533—6565.)

Furchtbarer Donner. Große Flamme. Explosion. Faust liegt am Boden. Finsternis. Die Geister gehen in Dunst auf. Der Kaiser steigt vom Thron. Alles folgt sich rasch nach den Seiten entfernend.

II. Akt.

1. Hochgewölbtes, enges, gotisches Zimmer, ehemals Faustens, unverändert.

(II. Ebenso. Vs. 6566—6591. 6604—6619. 6689 bis 6814.)

Mephisto wendet sich nach hinten, öffnet die Vorhänge des Bettes, auf dem Faust schlummert. Musik beginnt. Schlummermusik und Akkorde. Er betrachtet Faust und macht Zeichen über ihn. Musik dauert fort; Faust erwacht nicht, sondern hebt sich traumwach und spricht.

(II. Am untern Peneios. Vs. 7271—7294.)

Mephisto mit einer Zauberpantomime tritt zurück. Die Bühne füllt sich mit Wolken.

(Vs. 7319—7336. 7434—7445.)

Verw.

Fausts Bett ist mit einem Lorbeergebüsch oder sonst verdeckt. Man ist vor dem Palast des Menelaus in Sparta. Die Wolken gingen zurück und ließen diese Verwandlung kommen.

2. Griechische Säulenhalle links vom Zuschauer. Stufen hinauf. Im Hintergrund freie Gegend. Hellste, durchsichtigste Beleuchtung im Gegensatz zu der trüben Beleuchtung des Studierzimmers. Helena tritt auf von rechts, [vom Zuschauer] und Chor gefangener Trojanerinnen. Panthalis, die Chorführerin. Musik schweigt.

(III. Vor dem Palaste des Menelaus zu Sparta. Vs. 8488—8811. 8882—8886. 8909—8910. 8917 bis 8936. 8947—8956. 8971—8972. 8994—8995. 8999—9006. 9011—9030. 9071—9077.)

Nebel verbreiten sich und füllen den Hintergrund und auch die Nähe nach Belieben.

(Vs. 9110—9113. 9119—9125.)

Verw.

3. Hinten öffnet sich die Gegend. Man erblickt den Aufgang zu einem gotischen Altane, bekränzt mit Tannengrün. Der Gegensatz nordischen und griechischen Lebens ersichtlich. Man sieht Fahnen, mittelalterliche Wappen, Türmchen, Erker, Pagen kommen. Ritter ganz geharnischt. Sie stellen sich auf. Diener legen Teppiche hin, streuen Blumen, behängen einen Thronsessel, den sie bringen. Pagen kommen und führen Helena hinauf auf den Thron. Faust, nachdem Knaben und Knappen in langsamem Zuge herabgestiegen, erscheint oben an der Treppe in ritterlicher Hofkleidung des Mittelalters und kommt langsam würdig herunter. Musik deutscher Charakter. Durch Waldhörner ausgedrückt.

(III. Innerer Burghof. Umgeben von reichen phan-

tastischen Gebäuden des Mittelalters. Vs. 9182—9187. 9190—9276. 9333. 9335—9355. 9365—9392. 9411 bis 9428. 9435—9445.)

Pagen bringen den obenstehenden Thronsessel und stellen ihn vorn in die Mitte. Ritter und Reisige mit Fahnen und Wagen treten auf, alle germanisch. Unter den Anführern ein Gote, ein Normann, ein Franze, ein Sachse. (Vs. 9446—9453. 9462—9481. 9506—9509. 9530—9557. 9562—9573.)

Verw.

4. Der Schauplatz verwandelt sich durchaus, ringsum freundliche Felsgegend, zu deren Füßen geschlossene Lauben, schattiger Hain bis an die ringsumgebenden Felsenteile hinan. Der Thronsitz verwandelt sich in eine Laube. Überall steigen Blumen aus der Erde. Besonders ist die Laube auch vorn mit hohen Blumen und Sträuchern und Schilfen verdeckt. [Faust und Helena entschlummern. Chor. Unsichtbare Stimmen.]

(III. Der Schauplatz verwandelt sich durchaus. Vs. 9923—9938. 9941—9944.)

Helena umarmt Faust zum letztenmal, während dieser schläft. Der Schleier und der Überwurf entfallen ihr und bleiben auf dem Sitz. Die Gebüsche bewegen sich und teilen sich. Sanft und langsam sinkt sie unter den Blumen unter die Erde. Faust [halb erwacht] greift im Traume nach Helena und hat nur noch ihre Kleider. Die Musik bricht plötzlich ab. Mephisto tritt hinter der Laube hervor und wirft seine Vermummung als Phorkys ab.

(Vs. 9945—9954. 9863—9864.)

Die Schleier werden Wolken und hinter den Büschen hebt sich ein Wolkennebel, auf dem Faust, auf dem Arm noch einen Teil von Helenas Kleidern, in die Luft abfährt. Die Musik schwillt mehr an.

Verw.

5. Man sieht Fausts Studierzimmer wieder und hinten sind Wolken, die öffnen sich und während die Musik sich, erst recht fortissimo anschwellend, dann allmählich auflöst, gehen diese Wolken weg und man sieht Faust schlummernd auf seinem Bett. Mephisto steht hinter ihm und sieht, sich ironisch überbeugend, ob er erwacht.

Der Vorhang fällt.

Während „Tasso" durch die Mitwirkung der Brüder Devrient, der Bayer und Berg eine nahezu vollendete Wiedergabe fand und Beifallstürme entfesselte, wußten die Dresdener mit dem „Raub der Helena", zu dem der Hofkapellmeister Reissiger die Musik geliefert hatte, nicht viel anzufangen und langweilten sich, obwohl Gutzkow „Prospekte nicht und nicht Maschinen" geschont hatte. Der Beifall galt einzig der Darstellung mit der wahrhaft klassischen Helena Marie Bayers an der Spitze, dagegen blieb der Sinn des Ganzen dem großen Publikum verschlossen, und mancher wird mit den Worten nach Hause gegangen sein, in die der Kritiker der Leipziger Theaterchronik seinen Eindruck zusammenfaßte:

„Mir wird von alledem so dumm
Als ging' mir ein Mühlrad im Kopf herum."

Das allzu reichhaltige Programm des Abends war wohl für die Aufnahme des Festspiels mit verantwortlich zu machen. Gleichwohl fand eine Wiederholung des Festprogramms am folgenden Tage wieder ein volles Haus. Der „Königsleutnant", mit dem die Goethefeier am 30. harmonisch schloß, hatte trotz der läppischen Behandlung des Stoffs durch Gutzkow, an der viele Goetheverehrer schon damals Anstoß nahmen, und der Soubrettenmanieren der Darstellerin des jungen Wolfgang einen großen Publikumserfolg.

Damit hatte Gutzkows Tätigkeit am Hoftheater ein Ende gefunden. Sang- und klanglos verließ er die Stätte seines Wirkens. Zu Beginn meiner Arbeit habe ich versucht, die Schwierigkeiten zu charakterisieren, die einer Verwirklichung seiner Absichten im Wege standen. Trotzdem hat er während der kurzen Zeit einen unverkennbar günstigen Einfluß auf das Dresdener Theater ausgeübt. Daran können alle anders lautenden Behauptungen Eduard Devrients oder Robert Prölß' nichts ändern.

Ich habe nicht die Absicht, Gutzkow hier gegen die von diesen beiden Männern gegen ihn erhobenen Vorwürfe zu verteidigen. Das hat er selbst besorgt; wenn auch nicht immer in glücklicher Form. Denn während er in den „Rückblicken" bei aller Erregung wenigstens noch ziemlich sachlich bleibt, läßt er sich im „Dionysius Longinus" zu häßlichen, persönlichen Schmähungen seiner Gegner hinreißen, die den Wert dieser Streitschrift bedenklich herabsetzen und nicht geeignet sind, weitere Sympathien für den Angegriffenen zu gewinnen.

Wir wollen bei diesen unerfreulichen Auseinandersetzungen nicht länger verweilen, nur die Bemerkung Eduard Devrients, daß Gutzkow es bei längerem Bleiben dahin gebracht hätte, „die Natur in den Darstellungen der Dresdener Kunstgenossenschaft zu verfälschen [1])", sei mit allem Nachdruck zurückgewiesen.

Es ist bei der eigenartigen Stellung Gutzkows heute gewiß nicht leicht, ein Urteil über seinen Anteil an der Qualität der Vorstellungen und über seine Bedeutung als Regisseur zu fällen; soviel steht aber fest, daß er gerade in der Pflege eines natürlichen unauf-

---

1) Ed. Devrient: Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Bd. 2. S. 403.

dringlichen Zusammenspiels seine Hauptaufgabe sah. Bei aller Vorliebe für malerische Bühnenbilder suchte er stets dem Stimmungsgehalt jeder Szene in Ton und Gebärde gerecht zu werden. „Man spricht von Zusammenspiel", heißt es einmal in den „Rückblicken", „und glaubt es zu erreichen durch präzises Einanderzuwerfen der Rede, Präzision der Auftritte und ähnliches. Aber vom Zuschauerraum aus ist die Frage des Ensembles eine ganz andere. Die Darstellung muß sich in ein Gemälde verwandeln, wo uns Stehen und Gehen und jede Bewegung angenehm berühren .... Ja, ich hatte durch fast täglichen Besuch des Theaters durch 8 Jahre entdeckt, daß sich ein symmetrisches Gesetz zu erstrecken habe auch auf den Ton des Gesprächs, auf die Anmeldungen, die viel zu laut in ein eben auf der Bühne gemachtes Gespräch einsetzen .... Selbst der Virtuose ersten Ranges hat sich sagen zu lassen: Aber so lauschen Sie doch, ehe Sie auftreten, auf die Tonart, die eben auf der Bühne im Gange ist, und fügen Sie sich dieser und fangen Sie mit Ihrem Erscheinen nicht das Stück gleichsam von vorne an." (S. 295.) Das sind Grundsätze, die uns völlig modern anmuten. Wie er mit seinem „Richard Savage" dem Drama neue Wege gewiesen hatte, so trat er jetzt getreu seinem Grundsatz: „Jede Schauspielkunst entspricht ... dem jedesmaligen Charakter ihrer Literatur [1])", für einen aus dem modernen Empfinden herausgeborenen natürlichen Darstellungsstil ein und machte energisch Front gegen den von Weimar ausgegangenen, in der Tradition erstarrten Formalismus der deutschen Schauspielkunst. Besonders wertvoll erscheint es, daß er diesen Stil nicht nur für das zeitgenössische Drama in Anspruch nahm, sondern durch ihn auch vor Dingel-

1) Der Satz stammt aus dem Aufsatz „Über Theaterschulen", zuerst erschienen im Rheinischen Jahrbuch 1846. Dann abgedruckt in „Vor- und Nachmärzliches" S. 49 ff.

stedt, Laube und dem Herzog von Meiningen unsere Klassiker neu zu beleben suchte. Berücksichtigt man die Stellung Emil Devrients im Ensemble, so wird man die Schwierigkeiten, mit denen er dabei zu kämpfen hatte, ermessen können. Den wohltätigen Einfluß Gutzkows auf das Zusammenspiel mußte auch die Kritik, so sehr sie ihn sonst befehdete, rückhaltlos anerkennen. So schreibt die Leipziger allgemeine Theater-Chronik einmal: „Das Ensemble ist fast stets der Art, daß nichts zu wünschen übrig bleibt und es zeigt sich selbst bei den größten Kleinigkeiten ein so richtiges Erkennen und treffliches Benutzen vorhandener Mittel, daß unsere Bühne schon um dieser Regie willen einen hohen Platz einnimmt. (1847. Nr. 131.)" Und anläßlich einer Fieskoaufführung sagt dasselbe Blatt: „Man kann nichts Abgerundeteres und Vollendeteres sehen. Die Volksszenen waren sehr gut in Szene gesetzt und zeigten nichts von der ihnen sonst innewohnenden Steifheit. (1848. Nr. 128.)"

In den Bühnenbearbeitungen verrät sich allerdings eine Vorliebe für den szenischen Effekt, die wenig zu Gutzkows Ansichten über Darstellungskunst paßt. Aber ihren Gesamteindruck vermochte er dadurch nicht abzuschwächen. Trotz aller ihnen anhaftenden Mängel spricht aus ihnen eine starke künstlerische Persönlichkeit. Abgesehen von der unmöglichen Fausteinrichtung haben seine Bearbeitungen ihren Zweck vollkommen erfüllt und bilden die Marksteine seiner Tätigkeit. Ihre Brauchbarkeit wird außerdem noch dadurch bewiesen, daß Dingelstedt 1852 in München „Romeo und Julia" und „Coriolan" in der Dresdener Bearbeitung aufführte.

Für den Spielplan ist Gutzkow, wie hier nochmals betont sei, nur in bedingtem Maße verantwortlich zu machen. Man hat außerdem den Eindruck, als ob bei der Wahl der Stücke bisweilen weniger der literarische

Wert, als die Rücksicht auf Emil Devrient ausschlaggebend war, dessen Wohlwollen Intendant und Dramaturg sich zu erhalten wünschten, obwohl Gutzkow den unheilvollen Einfluß, den dieser Allmächtige auf den Theaterbetrieb ausübte, wohl erkannte. Der Spielplan unterschied sich im allgemeinen nicht von dem anderer Bühnen jener Zeit. Keine regelmäßig spielende Bühne kann nach Laubes Ausspruch auf die „Hausmannskost" verzichten, und so konnte auch Gutzkow nichts daran ändern, daß die Produkte der Birch-Pfeiffer, Benedix, Kotzebue, Töpfer, Berger, Blum, von Puttlitz das Repertoire beherrschten. Sein Einfluß verriet sich allenfalls in der Aufführungsziffer klassischer Werke, die für damalige Verhältnisse ungewöhnlich hoch ist.

Vom 1. Januar 1847 bis zum 2. Mai 1849, dem letzten Spieltage vor Gutzkows Austritt, gingen 620 Stücke [1]), darunter 48 Ur- bezw. Erstaufführungen und 36 Neueinstudierungen in Szene. Davon entfielen auf das klassische Trauer-, Schau- und Lustspiel 91 Stücke, von denen 2 zum ersten Male und 12 neu einstudiert gegeben wurden. Das übrige Schauspiel war mit 151 Aufführungen, darunter 22 Ur- und Erstaufführungen, sowie 6 Neueinstudierungen vertreten, während Lustspiel, Schwank und Posse mit 378 Aufführungen, darunter 24 Ur- und Erstaufführungen und 18 Neueinstudierungen rein zifferngemäß an erster Stelle stehen.

Die höchste Aufführungsziffer erzielte Charlotte Birch-Pfeiffer, die 47 mal auf dem Spielplan erschien. An der Spitze der Klassiker steht Schiller mit 32 Auf-

1) In dieser Zusammenstellung sind die Vorstellungen, die vom Personal des Hoftheaters auf dem Sommertheater am Linkeschen Bad gegeben wurden, nicht berücksichtigt, da diese Possenbühne von vornherein auf künstlerische Taten verzichtete und nur in ganz losem Zusammenhang mit dem Hoftheater stand.

führungen, dem sich Shakespeare (24), Goethe (13), Lessing (9) und Molière (8) anschließen. Gutzkow nutzte zwar den Kassenerfolg seines „Uriel Acosta", der 10 Wiederholungen erlebte, aus, blieb aber sonst mit seinen Werken bescheiden im Hintergrund. Es wurden nämlich gegeben:

„Zopf und Schwert" 5 mal,
„Urbild des Tartüffe" 3 mal,
„Wullenweber" 3 mal,
„Liesli" 2 mal.

Eine Aufführung seines „Ottfried" konnte er überhaupt nicht durchsetzen.

Wiederholt kamen Halm, Laube, Deinhardstein und Bauernfeld zu Wort. Dagegen muß man es beklagen, daß Gutzkow, der sich von literarhistorischen Experimenten gänzlich fern hielt, sich nicht mit mehr Eifer für die wertvolle zeitgenössische Dramatik einsetzte. Was in jenen Jahren an Neuheiten auf dem Gebiete des Dramas in Dresden erschien, führte nur ein kurzes Dasein. Schmerzlich vermißt man Grillparzer, Hebbel und Otto Ludwig auf dem Spielplan. Mit Hebbel war er verfeindet, und sein Verhältnis zu Otto Ludwig wurde nicht herzlicher, als der Dichter mit den von Gutzkow verlangten Änderungen am „Fräulein von Skudery" nicht einverstanden war und sich daher die Dresdener Aufführung zerschlug.

Ebensowenig, wie er einem bedeutenden neuen Dichter zum Wort verhalf, war es ihm vergönnt, ein neues schauspielerisches Genie zu entdecken. Von den beiden auf seine Veranlassung neu gewonnenen Mitgliedern verließ Emil Walter zu gleicher Zeit mit ihm Dresden, während die talentierte Mathilde Schlegel bereits am 7. Februar 1848 gestorben war. Zu ihrem Begräbnis hatte Gutzkow einen Nachruf [1])

1) Beilage II.

verfaßt, in dem er mit tief empfundenen Worten der Trauer Ausdruck gibt, die der Tod der hochgeschätzten, vom Schicksal schwergeprüften Künstlerin in Dresden hervorrief. Durch den Vortrag des Gedichts am offenen Grabe erwarb er sich die erneute Zuneigung der Schauspieler. Ob das Engagement Karl Sonntags, der 1848 in Dresden seine Bühnenlaufbahn begann, auf ihn zurückzuführen ist, erscheint zweifelhaft. Jedenfalls ist kaum anzunehmen, daß er schon damals die außergewöhnliche Begabung dieses Künstlers erkannt hätte. Ein beabsichtigtes Engagement Gabillons, der Emil Walter ersetzen sollte, und Dawisons zerschlug sich wieder[1]).

Trotz der bittern Erfahrungen, die er gemacht hatte, blieb Gutzkow von der Bedeutung des Dramaturgen überzeugt. Denn in dem schon erwähnten „Sendschreiben", in dem er sein Gutachten über eine Besserung der Dresdener Theaterverhältnisse abgibt, eine Frage, zu der sich bekanntlich auch Eduard Devrient[2]) und Richard Wagner[3]) geäußert haben, tritt er energisch für eine Besserstellung des Dramaturgen ein. Die Hoftheater, deren Generaldirektor oder Intendant nur vor seinem Landesherrn Rechenschaft abzulegen hatte, hatten sich zwar durch reiche Zuwendungen der regierenden Fürsten äußerlich glänzend entwickelt, waren aber immer mehr zu rein höfischen Institutionen geworden, denen weite Kreise des Volkes teilnamlos gegenüber standen. Auch konnten sie bei den begreiflichen Rücksichten, die man

---

1) Vgl. Houben: Dresdener Literaturbilder III. Dresdener Anzeiger 1902. Montagsbeilage Nr. 9—12.

2) Ed. Devrient: Das Nationaltheater des neuen Deutschland. Berlin 1898.

3) Rich. Wagner: Entwurf zur Organisation eines deutschen National-Theaters für das Königreich Sachsen. Ges. Schriften. Leipzig 1880. Bd. II. S. 233 ff.

auf den Hof nehmen mußte, ihrer wahren Aufgaben als „Nationaltheater", als Sammelpunkt aller Richtungen und Persönlichkeiten der dramatischen Produktion des Landes nicht gerecht werden. Darüber nun, daß eine Reform bei der Leitung einzusetzen habe und daß bei der herrschenden Zeitströmung ein Hofmann mit unbeschränkter Vollmacht, aber ohne Fachkenntnisse nicht an der Spitze des Theaterbetriebs stehen dürfe, waren sich alle drei einig. Während aber Wagner in seiner Theaterrepublik, in der jedes Mitglied an der Wahl des Direktors teilnehmen darf, keinen Platz für den vom König eingesetzten Intendanten hat, entscheidet sich Gutzkow, ebenso wie Devrient zwar für die Beibehaltung des Intendanten, beide wollen ihn aber nur als Repräsentationsfigur anerkennen und die eigentliche Leitung einem Fachmann übertragen wissen, der nicht dem König, sondern dem Kultusminister untersteht und so durch das Parlament dem ganzen Volke verantwortlich ist, Eduard Devrient natürlich einem Schauspieler, Gutzkow dagegen dem Dramaturgen, der mit allen Befugnissen ausgestattet, der ideale Bühnenleiter sei. Nötigenfalls sei ihm für den kaufmännischen Teil der Direktionsführung eine gleichberechtigte Hilfskraft beizugeben.

Gutzkows Ausführungen fanden den Beifall von der Pfordtens und wären vielleicht ihrer Verwirklichung entgegengegangen, wenn nicht die politischen Vorgänge den Rücktritt des Ministers herbeigeführt hätten.

So warten denn seine Vorschläge noch heute auf ihre Ausführung und wie sie konnte er manche seiner Absichten und Ideen nicht verwirklichen. Die bittere Wahrheit, „daß es beim Theater immer anders kommt", erfuhr auch Gutzkow, wie viele andere vor und nach ihm am eigenen Leibe. Trotzdem ist es ihm gelungen,

dem Dresdener Theaterleben für eine kurze Spanne Zeit den Stempel seiner Persönlichkeit aufzudrücken, und innerhalb der gesteckten Grenzen hat er seine Pflicht getan, „sein Amt mit Kenntnis und Eifer verwaltet", wie selbst Laube, der berufenste Beurteiler, zugeben muß. Und wenn er manche Hoffnung und manchen Wunsch unerfüllt ließ, so sei demgegenüber auf einen Satz hingewiesen, in den er gleichsam seine Erfahrungen zusammenfaßt und der da lautet: „Ein Glück, wenn von dem, was bezweckt wird, an einer Bühne immer etwa die Hälfte wirklich in Ausführung kommt [1])."

1) Zur Bühnenreform (Vor- und Nachmärzliches S. 136).

Beilage I.

Prolog

zur 300jährigen Jubelfeier der Königlich musikalischen Kapelle von Dr. Gutzkow.

(Abgedruckt im „Tagebuch für das Königlich sächsische Hoftheater", 32. Jahrgang 1849. Seite 51 ff.)

Wenn Du uns sonst, Musik, auf luft'gen Flügeln
Emporgetragen über Berg und Land,
Wenn Du dem Blick noch hinter Wolkenhügeln
So oft gezeigt der Ewigkeiten Rand,
Heut' soll Dein Genius seine Kräfte zügeln,
Die wir so oft als zauberhaft erkannt,
Wenn wir ihm lauschten hier in diesem Runde,
Sei heut' einmal gebannt an Ort und Stunde!

Die Stunde, in der Zeiten ew'gen Kette
Der gold'ne Ring ist's der Erinnerung.
Der Ort, nicht minder hehr, es ist die Stätte
Des Vaterlands! Was einst im Keime, jung
Noch, wie ein Quell im kleinen Uferbette,
Bis es erweiterte der Wogen Schwung,
Zu einem Dienst der Musen hier gediehen,
Ihm gelten heut' des Festes Harmonien.

Wohl hör ich fragen: „Wie? Erinnrungsfeier
An eine Kunst in solcher wirren Zeit?
Jetzt, wo das Schwert regiert und nicht die Leier,
Der Friede nur sich löst aus blut'gem Streit?
Die Künste ziehen wohl der Ahnung Schleier
Von den Geheimnissen der Ewigkeit,
Doch gilt es, für die Erde jetzt zu sorgen
Und da zu spähn, was dunkel und verborgen."

Und dennoch lehrt dies Fest, daß ja die Blume
Noch duftet unterm Schnee der Alpenwelt!
Vor dreimalhundert Jahren schuf zum Ruhme
Des Vaterlands ein kriegerischer Held [1])

---

1) Kurfürst Moritz von Sachsen.

Den Künstlerbund, vor dessen Heiligtume
Der heis're Lärm entfloh der rauhen Welt,
Der Trommel Ruf, die schmetternde Drommete
Vor dem Choral, der Orgel, Geige, Flöte.

Ja, als Saturn erhob die Augenlider
Zu dieses Festes erstem Jubeltag,
Stand da die Welt nicht auch in Flammen wieder?
Trüb war die Luft, die auf der Heimat lag.
Die Friedensfreude hielt der Schwede nieder,
Ein überlanger Gast, und wieder brach
Schon manche Blüt' aus blutgetränktem Halme
Und über'm Lorbeer wölbte sich die Palme.

War's anders da, als von des Nachbars Throne
Die Kriegesfurie brach in unser Land?
Die Zeit, damals so ohne Gunst dem Tone,
So ohne Lust am Werk der Künstlerhand!
Und grade da wird il caro Sassone [1])
Von Dresden bis Italien bekannt,
Und alle Künste lodern hier zusammen
In deutschem Ernst und bei hesper'schen Flammen.

Ja, eine solche Jubelfeier grade
In einer Zeit, die nur zum Kampfe eint,
Ist wie das Sammeln um die Bundeslade
Des Geistes, der es friedlich mit uns meint!
Erschöpft, bestäubt, entsteigen wir dem Bade
Des Tons erquickter, Freund wie Feind: (sic!)
Denn wenn die Menschenseele bebt vom Schalle,
Schlingt seinen Arm ein Cherub um uns alle.

(Sich zur Kapelle wendend.)

Drum sei gegrüßt, was nun so stolz gediehen
In einer dreimalhundertjähr'gen Zeit,
Bewahrerin der tausend Melodien,
Für Glaube, Liebe, Hoffnung, Lust und Leid!
Du dauernder Akkord der Harmonien,
Du Himmelsleiter über Raum und Zeit!
So freundlich dem Versuch der kleinen Geister,
So majestätisch groß im Dienst der Meister!

1) Oberkapellmeister Hasse.

Gib uns den Klang von dem, was einst geklungen
In dieser Stadt! Stimm an, was Heimatston!
Vom ersten Anfang der Musik, der jungen,
Die einst ertönt' an Moritz' jungem Thron,
Den Wiederklang all' der Erinnerungen,
Wie sie vom Vater erbten auf den Sohn,
Bis immer näher, immer uns verwandter,
Dem Ohr und unserm Herzen schon bekannter!

Und wenn wir aus den Cymbeln und Posaunen
Erkennen werden, was wir kaum gewußt,
Daß solche Töne zu der Welt Erstaunen
Erklangen einst zu Dresdens heit'rer Lust,
So werden leise wir ins Ohr uns raunen:
„Das kam von hier?" ... Und dann aus voller Brust
Ein Lebehoch, stark wie die Wetterwolke,
Den Sachsenfürsten und dem Sachsenvolke!

Beilage II.

Nachruf an Mathilde Schlegel

gedichtet von Gutzkow.

(Abgedruckt im „Tagebuch des Königl. Sächsischen Hoftheaters", 32. Jahrgang 1849. Seite 47.)

Der roten nicht, Du gleichst der weißen Rose,
Die trauernd ihre holden Blätter senkt!
Wir wissen — ach! mit keinem Frühlingslose
Hat, Sel'ge, Dich Dein Genius beschenkt!

Er lieh Dir Anmut, lieh Dir reiche Gaben,
Die zarten Töne reinster Kindlichkeit;
Doch in dem dunklen Auge, tief vergraben,
Da brannt' ein Feuer, brannt' ein zehrend Leid.

Oft dachten wir: auf diese Stirne fächelt
Ein guter Geist jetzt Linderung und Lust;
Doch ach! der holde Mund, er zuckt, er lächelt,
Und wieder schließt ihn Wehmut, unbewußt.

Die Du hier ruhst im Tod und kalten Schlummer,
Wie war, so jung, geprüft Dein Frauenherz.
Was Dir gehörte, war allein Dein Kummer,
Was Du besessen, war allein Dein Schmerz.

O schönes Reich der Kunst! So holde Träume
Schenkst Du dem Geist und hältst die Seele wach?
Rufst Leidende in Deine Zauberräume?
Gibst Heimatlosen einer Heimat Dach?

Lehrst Du vergessen? Lehrst den Schmerz noch hoffen?
Verklärst in Täuschung, was die Seele drückt?
O Dank! o Dank! Hier stand Dein Tempel offen!
Hier hast Du oft mit Deinem Trost beglückt!

Die Muse reichte Dir den Kelch der Freude!
Die Muse strich Dir aus der Stirn das Haar —
Der Muse dankst Du, daß bei allem Leide
Doch auch Dein Herz nicht ohne Wonne war!

Die Wonne einer weißen Rose! Sterbend
Im Winterschnee, so ohne Abschied, stumm,
Der Luft nur fernhin ihren Hauch vererbend,
Und uns ein schmerzliches Warum? Warum?

Wer Trost begehrt, ich kenne keinen andern,
Als sich ergebend, wehmutvollen Blicks
Von Gräbern mit dem Stabe fortzuwandern
Im Nebel unsers irdischen Geschicks.

Das Leben geht und kommt in Gottes Namen,
Die Wolke streitet mit dem Sonnenschein,
Der Sturm des Winters strich ein sausend: Amen!
Des Lenzes Blüte spricht: Es soll so sein!

So schließ dich, kalte Gruft! Aus jeder Zähre,
Die niedertropft auf diesen feuchten Staub,
Sprießt eine Blume Dir zu Deiner Ehre
Und überzieht Dein Grab mit grünem Laub.

Und fingen diese Zähren an zu glühen,
Was gäbe das für einen Blumenplan!
Wir säh'n die weiße Rose rot erblühen
Und sprächen all: Nun bricht der Frühling an!

Lebenslauf.

Ich, Otto Wilhelm Gustav Baumgard, wurde am 23. März 1891 als Sohn des im Jahre 1903 verstorbenen Ersten Staatsanwalts Geh. Justizrats Viktor Baumgard zu Cleve (Rheinpr.) geboren. Ich besuchte die Volksschule und das kgl. Gymnasium meiner Vaterstadt und bezog nach bestandener Reifeprüfung Ostern 1910 die Universität München, um Germanistik und Kunstgeschichte zu studieren. Im Herbst 1910 begab ich mich zu einem zweisemestrigen Aufenthalt nach Berlin und kehrte im Winter 1911 nach München zurück, wo ich bis zum Sommer 1914 immatrikuliert war. Ich hörte die Herren Professoren Dessoir, Roethe, E. Schmidt (Berlin), und v. d. Leyen, Muncker, Paul, Wolters und Wölfflin (München). Ihnen allen, besonders Herrn Professor Dr. Muncker, danke ich herzlichst für die empfangenen wissenschaftlichen Anregungen.